Quando Marina Abramović morrer: uma biografia

James Westcott

Quando Marina Abramović morrer, requere-se o seguinte procedimento, tal como estipulado em seu último desejo e testamento: "Na ocasião de minha morte eu gostaria de receber a seguinte cerimônia em minha homenagem: três ataúdes. O primeiro ataúde com o meu corpo real. O segundo ataúde com uma imitação de meu corpo. O terceiro ataúde com uma imitação de meu corpo. Gostaria de nomear três pessoas para que cuidassem da distribuição dos três ataúdes em três lugares do mundo (América, Europa e Ásia). Instruções especiais serão redigidas, inscridas em envelopes lacrados com seus nomes e as devidas inscrições. A cerimônia será realizada na cidade de Nova York com os três ataúdes presentes e lacrados. Após a cerimônia, as pessoas designadas seguirão minhas instruções para distribuição dos ataúdes. Meu desejo é que todos os três ataúdes sejam sepultados na terra. Na cerimônia final, todos devem ser instruídos a não se vestirem de preto e qualquer cor será bem-vinda. Desejo que meus antigos alunos [...] criem um programa para esta ocasião. Na abertura da cerimônia, desejo que Antony (Hegarty), da banda Antony and the Johnsons, cante a música *My way*, de Frank Sinatra. A cerimônia deverá ser uma celebração à vida e à morte reunidas. Após a cerimônia, haverá um banquete com um grande bolo feito de marzipã, na forma e aparência do meu corpo. Quero que o bolo seja distribuído às pessoas presentes."

2ª edição

edições sesc

Quando Marina Abramović morrer

Uma biografia

2ª edição

James Westcott

edições sesc

Para minha mãe, meu pai e meu irmão.

NOTA À EDIÇÃO BRASILEIRA

As histórias de infância e juventude, bem como o caminho trilhado por Marina Abramović do meio artístico de Belgrado até o reconhecimento internacional, como pioneira na arte da performance, são narradas em *Quando Marina Abramović morrer: uma biografia*, de James Westcott.

A artista fez do corpo seu principal instrumento, um espaço de questionamento radical da sociedade e de sua própria vida, expondo não só sua nudez, mas suas fraquezas, além de uma força interna extraordinária capaz de movê-la e fazê-la sobreviver às situações-limite que impõe a si mesma. A paixão pelo trabalho e a união entre arte, política e erotismo marcam sua produção.

Em entrevista a Laurie Anderson, Marina Abramović afirma ser incapaz de fazer algo regularmente, mas quando se engaja em um projeto, se imbui de uma enorme resistência e força de vontade. "Sou uma guerreira da arte", diz numa outra ocasião. Em que pese, talvez, a rígida formação recebida dos pais militantes, a artista prima pela disciplina em performances que confrontam seus limites físicos e psicológicos, levando ao ápice a contundência de suas propostas. Assim, é por meio de certezas, incertezas, riscos e ganhos inesperados ou provocados, tão próprios da arte, que a obra de Marina Abramović persiste há décadas como uma via privilegiada para a observação do mundo, cujas várias configurações o Sesc convida a experienciar.

Marina Abramović já esteve no Brasil apresentando, entre outros, no Sesc, a performance *Balkan erotic epic* (2006), e o documentário *Marina Abramović: the artist is present*, exibido em 2013. Em 2015, o Sesc São Paulo realizará a maior retrospectiva da obra da artista na América do Sul, *Terra comunal – Marina Abramović + MAI* (Marina Abramović Institute), trazendo ao público brasileiro instalações criadas a partir de algumas de suas performances mais conhecidas, vídeos históricos e a aplicação do Método Abramović, além de trabalhos inéditos, que serão reunidos no livro, fruto dessa exposição.

Sumário

Prefácio à segunda edição

Prólogo

Introdução

1946–1975 Iugoslávia

Parte I

01 Dores do parto

02 Histórias de combatentes

03 Menstruação, masturbação, enxaquecas

04 Autogestão

05 Vida na arte

06 Uma nova arte para uma nova sociedade

07 Som feito carne

08 Ritos de passagem

09 Inscrição das marcas

1975–1988 Ulay

Parte II

10 30 de novembro + 30 de novembro

11 O artista deve ser belo

12 Energia móvel

13 Função motora

14 Quem cria limites

15 Aborígenes

16 O casal serpente prossegue

17 Teatro e tragédia

18 Abstinência e casos amorosos

19 Revelações

20 Os amantes

1988– Solo em público

Parte III

21 Espiritual / material

22 Biografia

23 Balcanização

24 Temporário para sempre

25 Normalidade

26 O rato-lobo e o Leão de Ouro

27 Acordo

28 Biógrafo

29 A arte da performance como arte performática

30 Conhecimento da morte

Epílogo: Antes de Marina Abramović morrer

Notas

Agradecimentos

Nota sobre o texto

Entrevistados

Fotografías
Índice onomástico

Prefácio à segunda edição

A radicalidade de Marina Abramović

Entre 10 de março e 10 de maio de 2015, Marina Abramović apresentou no Sesc Pompeia, em São Paulo, a mostra *Terra comunal*, uma retrospectiva de sua obra, que também incluiu performances de outros artistas e a possibilidade de o público experimentar seu método.

Ao contrário de praticamente todos os artistas estrangeiros que organizam mostras no Brasil, Abramović não ficou por aqui apenas nos dias que antecederam a abertura de sua exposição, partindo logo após a *vernissage*; ela permaneceu durante praticamente todos os dois meses da mostra, interagindo não só com os artistas por ela selecionados, que realizaram performances de longa duração, mas também com o público. Era comum, nesses encontros, que as pessoas se aproximassem dela e pedissem para fazer *selfies* com a artista. Sua resposta, em geral, era uma espécie de provocação: "Você quer fazer uma foto para ter memória, certo? Então vamos conversar e você vai guardar isso para sempre".

Abramović sempre foi intensa, como você vai ler nesta biografia cuja segunda edição brasileira chega às suas mãos. Ela protagonizou algumas das mais viscerais ações da história da arte, criando em cada uma delas um espaço carismático que mantém atento mesmo o espectador mais cético. É difícil passar indiferente por suas performances e obras. Não por acaso, *Quando Marina Abramović morrer: uma biografia*, escrita por James Westcott, praticamente esgotou-se nos dois meses em que *Terra comunal* esteve em cartaz em São Paulo.

Em uma época na qual reina a superficialidade e a efemeridade na mídia, na política, nas relações sociais e, por que não dizer também, na arte, é notável que Abramović tenha se tornado um fenômeno por razões opostas: valorizar a radicalidade e não fazer concessões. Foi assim, em 2010, com a retrospectiva *The artist is present* (A artista está presente), no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), que recebeu nada menos que 750 mil visitantes. Se foi com essa mostra que ela se tornou uma celebridade, o circuito da arte já a reverenciava há muito tempo.

Mais de uma década antes, ela recebeu o Leão de Ouro como melhor artista na Bienal de Veneza de 1997 por seu trabalho *Balkan baroque* (Barroco balcânico). A performance era uma reflexão sobre sua terra natal, a Sérvia, abordando os conflitos

recentes da região, a antiga Iugoslávia. Por quatro dias, Abramović contaminou de sangue e restos de carne sua veste branca ao limpar, obsessivamente, centenas de ossos de vaca com água e uma esponja metálica, o que é descrito de forma detalhada no capítulo 26 desta biografia, e reflete uma de suas principais marcas: a junção de vida e arte.

Em sua carreira, isso se expressa de forma exemplar a partir de sua parceria com o artista alemão Ulay, com quem conviveu e trabalhou entre 1975 e 1988. Nesses treze anos, como se poderá ler na segunda parte deste livro, o casal criou algumas das obras mais radicais da história da performance, muitas delas exibidas por seus registros em *Terra comunal*. Em *Relation in movement* (Relação em movimento), por exemplo, por 16 horas o casal circundou uma mesma praça, na Bienal de Paris (1977), ele dirigindo o carro, ela sentada ao seu lado, anunciando cada volta com um megafone. Ou então, no mesmo ano, dessa vez em uma galeria chamada Studio G7, em Bolonha, com *Relation in time* (Relação no tempo): por 16 horas, ambos ficaram sentados de costas com seus cabelos amarrados, e, somente após todo esse tempo, o público pôde entrar no local e testemunhar o casal junto por mais uma hora. Mais radical ainda é a última ação da dupla: em *The lovers* (Os amantes), realizada em 1988, durante três meses Marina e Ulay caminharam em sentidos opostos da Muralha da China até se encontrarem no meio do percurso e se despedirem, finalizando a relação.

Como se pode perceber, é difícil algo mais radical para expressar os diversos significados de uma relação afetiva, seja o desejo da permanência, seja a dor da separação, a partir do mais básico elemento expressivo: os corpos dos próprios artistas.

Nesse sentido, *Quando Marina Abramović morrer* é um livro essencial para se compreender o que motivou essa mudança radical na história da arte, que ocorreu ao mesmo tempo em várias partes do mundo: o abandono do objeto em troca de uma ação com sentido vital. Aqui no Brasil, Lygia Clark e Hélio Oiticica são os protagonistas desse mesmo movimento, cada um com seu percurso distinto.

De fato, Marina Abramović é mais uma dentro de um amplo conjunto de artistas que nos anos 1960 e 1970 foram essenciais para a criação da performance como uma linguagem artística. Entre esses protagonistas, encontram-se ainda Chris Burden, Bruce Nauman e Vito Acconci, nos Estados Unidos, Joseph Beuys, na Alemanha, Valie Export, na Áustria, e Gina Pane, na Itália, além de Yoko Ono, japonesa radicada nos Estados Unidos. Contudo, o que torna Abramović essencial na história da performance é sua capacidade de manter essa linguagem viva. Afinal, dentre todos os citados ainda vivos,

ela é a única que segue não só realizando performances, mas provocando permanente reflexão sobre si. Essa é a questão central, por exemplo, de seu projeto *Seven easy pieces* (Sete peças fáceis, em tradução literal), apresentado em 2007 no Museu Guggenheim de Nova York. Durante sete dias, por sete horas cada dia, ela reencenou performances históricas, suas e de Beuys, Nauman e Pane, entre outros, questionando os princípios básicos que norteavam a performance nos anos 1970: não ter ensaio, repetição e nem final previsto.

Tudo o que Abramović e os demais artistas buscavam naquela época era fugir da representação, evitando a encenação teatral. Uma das peças que mais se encaixa nesse modelo é *Shoot*, realizada por Chris Burden em 1971, quando o artista foi baleado de propósito por um amigo, no F Space, em Santa Ana, Califórnia. O tiro seria uma forma de se contrapor à anestesia a que o corpo foi sendo submetido na modernidade, como alertaram Norbert Elias, Freu e Foucault, entre tantos outros. Abramović quis reencenar também esta performance em *Seven easy pieces*, mas não teve autorização de Burden, por isso não a realizou. Essa atitude é coerente com o conceito do projeto, que buscava exatamente estabelecer práticas éticas para a reencenação de performances.

Sua exposição no MoMA, em 2010, é outro exemplo de coerência. Convidada a realizar uma retrospectiva de sua carreira no museu, ela decidiu não só reapresentar suas performances históricas, feitas por outros artistas, como criar uma nova ação que ocorresse durante as 736 horas do tempo da exposição: *The artist is present* (A artista está presente). Afinal, a retrospectiva de uma artista da performance deveria conter sua essência, seu corpo. Assim, ela se sentou em uma cadeira e aguardou que alguém se sentasse à sua frente. Desaconselhada pelo curador da mostra a fazer algo que poderia não ter resposta do público, ela não desistiu da ideia, e foi por conta dela que seu reconhecimento tenha ultrapassado o limitado circuito da arte.

Desde então, sem jamais se acomodar a fórmulas, Abramović vem realizando novas exposições, cada uma distinta da outra, como foi o caso de *Terra comunal*, no Sesc Pompeia. Ali, o público foi integrado de forma definitiva ao passar pelo Método Abramović, no qual por duas horas pôde realizar exercícios que a artista criou ao longo de sua carreira como forma de se preparar, ela própria, para realizar suas ações.

Durante os oito encontros abertos, foi possível testemunhar de fato sua presença magnetizadora e contagiante. Em cada um, por quase duas horas, ela exerceu seu poder de sedução, mantendo a atenção de algumas centenas de pessoas que disputaram as vagas

do teatro projetado por Lina Bo Bardi. No último deles, chegou a fazer com que metade da plateia repetisse um longo manifesto sobre como um artista deve atuar, mandamentos que transitavam entre a poesia – "o artista deve passar longos períodos de tempo perto de cachoeiras" –, a ironia – "o artista deve evitar se apaixonar por outro artista" – e o que é urgente – "os artistas não devem comprometer seu próprio nome ou comprometer-se com o mercado de arte".

Como você lerá nesta biografia, com Marina Abramović, arte e vida alcançam uma sintonia poética, irônica e urgente como poucas existentes na história da humanidade.

Fabio Cypriano

Jornalista, crítico de arte e professor da PUC-SP

Prólogo

Quando Marina Abramović morrer, requere-se o seguinte procedimento, tal como estipulado em seu último desejo e testamento:

> Na ocasião de minha morte eu gostaria de receber a seguinte cerimônia em minha homenagem:
>
> Três ataúdes.
>
> O primeiro ataúde com o meu corpo real.
>
> O segundo ataúde com uma imitação de meu corpo.
>
> O terceiro ataúde com uma imitação de meu corpo.
>
> Gostaria de nomear três pessoas para que cuidassem da distribuição dos três ataúdes em três lugares do mundo (América, Europa e Ásia). Instruções especiais serão redigidas, inseridas em envelopes lacrados com seus nomes e as devidas inscrições.
>
> A cerimônia será realizada na cidade de Nova York com os três ataúdes presentes e lacrados. Após a cerimônia, as pessoas designadas seguirão minhas instruções para distribuição dos ataúdes. Meu desejo é que todos os três ataúdes sejam sepultados na terra.
>
> Na cerimônia final, todos devem ser instruídos a não se vestirem de preto e qualquer cor será bem-vinda. Desejo que meus antigos alunos […] criem um programa para esta ocasião. Na abertura da cerimônia, desejo que Antony (Hegarty), da banda Antony and the Johnsons, cante a música *My way*, de Frank Sinatra.
>
> A cerimônia deverá ser uma celebração à vida e à morte reunidas. Após a cerimônia, haverá um banquete com um grande bolo feito de marzipã, na

forma e aparência do meu corpo. Quero que o bolo seja distribuído às pessoas presentes.

Introdução

Marina Abramović está nua no chuveiro, sobre uma plataforma em uma galeria repleta de pessoas que a observam em silêncio. O único som é o gotejar da água e o tique de um metrônomo, pousado no chão ao lado do chuveiro. Abramović está completamente imóvel enquanto a água escorre por seu rosto plácido. Seus olhos estão fechados e suas mãos ao lado do corpo com as palmas voltadas para a frente, em um gesto de santificada abertura. Alguns minutos se passam, louvados pelo lento tique-taque do metrônomo, que parece extenuado, trôpego e fora do tempo. E então Abramović contorce o rosto, desaba o queixo pesadamente e solta uma espécie de grito silencioso. A força de sua projeção muda e abafada é palpável. Depois de um tempo, ela fecha o chuveiro e começa a se secar muito lentamente, com a mesma medida de desinteresse robótico e autoafeição indulgente. Depois, ainda nua, senta-se na privada ao lado do chuveiro e dirige o olhar a todas as pessoas sentadas no chão abaixo dela. Após alguns tique-taques do metrônomo, novos pingos se iniciam. Ameniza o tangível embaraço da plateia saber que Abramović não fará outra coisa além de urinar – ela não come há 185 horas. É fim de novembro de 2002, o oitavo dia de uma performance intitulada *The house with the ocean view* (A casa com vista para o oceano), e meu primeiro encontro com Abramović.

Abramović está vivendo, faminta, há doze dias, nessa total exposição pública em uma galeria em Nova York. Ela não fala, embora um texto na parede que esclarece as condições da performance afirme que cantar é "possível, porém, improvável". Abramović não irá ler nem escrever. Ela poderá tomar grandes quantidades de água mineral, banhar-se três vezes por dia e dormir por não mais de sete horas diárias. O público é solicitado a permanecer em silêncio e – nas palavras do idiossincrático servo-inglês de Abramović – "estabelecer diálogo de energia com a artista".

O banheiro de Abramović é um dos três cubos abertos, como varandas, fixos à parede dos fundos da galeria, a cerca de dois metros do chão; há também uma sala de estar com uma mesa e uma cadeira, e um quarto com uma cama e uma pia. A mobília

possui tons quentes de madeira e é elegantemente austera. Tanto a cama quanto a cadeira têm um amplo conjunto de cristais nos apoios da cabeça, para transmitirem energia a Abramović na ausência de comida. Cada uma das varandas tem uma escada de mão que conduz ao chão – com o detalhe de que os degraus são facas com as lâminas voltadas para cima. Ela não irá a lugar algum.

Abramović, já vestindo calça e camisa brancas e lisas, de algodão, passa sobre o pequeno vão do quarto à sala e se abaixa até a cadeira, olhando adiante. Acomoda-se e volta a encarar o público, que não deixa nunca de observá-la. Ela fita um telescópio posicionado ao lado da entrada da galeria, reservado, com um evidente toque de disparate, para que as pessoas a inspecionem ainda mais de perto. Através do telescópio, a pele de Abramović parece amarela contra as paredes muito brancas. Vê-se o brilho de lágrimas informes em seus estreitos olhos avermelhados, mas seu rosto é uma tela em branco. Ela poderia estar em um transe induzido pela fome, buscando conexão ou a atenção da plateia, ou estar apenas absurdamente entediada. Depois de oito dias sem comer coisa alguma e sem fazer quase nada, Abramović parece estar morrendo devagar lá em cima.

Marina Abramović, *The house with the ocean view*, Sean Kelly Gallery, Nova York, 2002.

Não se trata de uma possibilidade incomum para Abramović. Na performance de 1974, *Rhythm 5* (Ritmo 5), ela perdeu a consciência, deitada no interior da estrutura em chamas de uma estrela de madeira de cinco pontas – o símbolo da Iugoslávia[1] comunista onde ela nasceu, em 1946. Em *Rhythm 0* (Ritmo 0), em 1975, uma arma carregada foi pressionada contra seu pescoço por integrantes de um público, em Nápoles, que havia sido instruído a fazer o que quisesse com ela usando quaisquer das dezenas de objetos dispostos sobre uma mesa; durante seis horas, permaneceu obstinadamente passiva, não importava o que o público decidisse fazer com ela. Em *Nightsea crossing* (Travessia do mar noturno), Abramović realizou uma série de performances com o artista alemão Ulay, seu antigo parceiro. Os dois se sentavam em extremidades opostas de uma mesa e mantinham o olhar fixo durante sete horas, sem mover o corpo. Abramović disse que sempre chegava uma altura em que, quando seus ombros e pernas travavam pelas câimbras e ela contemplava o horror de estar aprisionada em seu corpo estático nas horas vazias que jaziam diante de si, ela sentia que iria morrer. “Então, tudo bem. Apenas

morrer. E daí?"[2], ela dizia para si. E então podia seguir adiante. Abramović e Ulay realizaram *Nightsea crossing* noventa vezes entre 1981 e 1986.

O contato visual também é fundamental em *The house with the ocean view*. É do que Abramović se nutre, é a obsessão do público. Todos a fitam, esperando ser a próxima pessoa capturada pelo seu olhar. Elegendo alguém por alguns minutos de enlace, Abramović se levanta e dirige-se à frente, para melhor se concentrar naquele que a fita. Pende-se de modo aflitivo sobre a escada de lâminas enquanto se entrega ao olhar fixo. Quando este se desfaz, ela esfrega o rosto e o que a fitava se desenlaça. Depois, Abramović se senta na beirada da plataforma, com os pés descalços pendendo trêmulos acima de uma lâmina de faca. Começa a entoar uma cantiga de ninar em seu idioma nativo, o sérvio, com as palavras quase morrendo em sua garganta.

Uma auxiliar da galeria aparece, anunciada pela ruidosa escada de mão que carrega. As três câmeras de vídeo presas no alto da parede – cada qual apontada para uma varanda distinta – precisam de novas fitas. Os bipes dos pequenos aparelhos e o clique-claque das novas fitas parecem uma pequena blasfêmia: a posteridade assoma, mesmo que a atenção se oriente de modo obsessivo para o momento presente. Tique-taque. Silêncio. O metrônomo dá sinais de desistência, mas Abramović não permitirá que isso aconteça. Ela interrompe o seu devaneio e caminha – vagarosamente, como tudo o que faz – de volta ao banheiro para inclinar-se sobre ele. Um silêncio puro se cristaliza na galeria quando ela torce o botão do metrônomo; ergue-se uma deliciosa tensão quando ela bate de leve no ponteiro, e ele recomeça, relutante, a oscilar para frente e para trás, tentando, desajeitado, marcar o tempo. Em seus movimentos obstinadamente vagarosos, Abramović parece desafiar a versão do tempo do metrônomo, parodiando-o.

No dia seguinte, retorno à galeria assim que posso, ansioso para continuar a observar Abramović e para dar o apoio – apenas por estar presente – que ela parece demandar em sua provação. Entro e vejo que várias pessoas do dia anterior também estão lá. Abramović está caminhando devagar, para a frente e para trás, pelas plataformas. Quase de imediato após me sentar, capturo o seu olhar. A mirada está à procura, ainda que plácida; nada pergunta e nada responde. Ela interrompe o olhar depois de apenas um minuto. Sinto-me abençoado, confuso e faminto por mais conexões, mas Abramović volta a andar para a frente e para trás, no que parece ser sua rotina de exercício matinal. Seus passos são altos e pesados, porque ela usa enormes botas puídas de caminhada, as mesmas que utilizou para atravessar a Grande Muralha da China, em 1987, na obra chamada *The lovers* (Os amantes). Abramović começou na extremidade oriental da

Muralha e Ulay começou na ocidental, e simplesmente caminharam em direção um do outro. Três meses depois, encontraram-se mais ou menos no meio. A performance marcou o fim dos 13 anos de relacionamento profissional e pessoal entre os dois artistas.

Ao observar durante horas, percebo que Abramović está sempre no meio de um procedimento: andando de trás para a frente, preparando-se para um banho, banhando-se, vestindo-se, preparando-se para se sentar, sentando-se, preparando-se para erguer-se na parte dianteira, ficando de pé, desfazendo os vincos de seu uniforme (ela usa uma única e distinta cor clara a cada dia), apanhando um copo d'água na pia de seu quarto, tomando-a lentamente em longos, voluptuosos goles, dirigindo-se ao banheiro para urinar pouco depois, sentando-se ou ajoelhando-se na beirada da plataforma, cantando, deitando-se debaixo da cama, parcialmente oculta dos olhares do público, deslocando o metrônomo entre as sacadas e, ocasionalmente, virando a mesa e a cadeira de ponta-cabeça. Tudo é a entrada para uma atividade, ou uma passagem para fora dela. Quase não existe um período de imobilidade absoluta. A despeito das aparentes tentativas de Abramović de despojar a vida ao mínimo e fazer o menos possível, sempre há algo a ser feito.

Seus hábitos e rotinas portam nuances e ambiguidades fascinantes a cada repetição. O mais sutil movimento que realiza é sempre um prazer edificante, como observar um raro e nobre animal em um zoológico, extenuado pelo cativeiro. Abramović apresenta-se no palco ante um completo escrutínio, mas é impossível enxergar o bastante. Observar Abramović é alternadamente frustrante, confortador, ansiogênico, tedioso e inspirador. Ela se apresenta como uma tela que recebe as variadas projeções psicológicas de membros do público, e este, como numa tela, não lhe infunde qualquer marca. O público quer algo dela; ela devolve o nada, transpirando pura empatia, liberada de qualquer conteúdo específico. Mas Abramović está extremamente vulnerável lá em cima, nas plataformas, e enquanto ela e o público se olham, o sentido de proteção é mútuo.

O público na galeria também possui seus rituais e coreografias. Um núcleo de mais ou menos dez pessoas retorna todos os dias. Um velho senhor baixo, de cabelos rijos grisalhos e conduta maníaca, desenha esboços frenéticos de Abramović. Às vezes, estabelece-se um olhar triangulado quando uma terceira pessoa não olha para Abramović, mas para a pessoa que ela observa. E então ela se vira e fita a parede, permanecendo ali por um longo tempo. A cada dia, o crítico Thomas McEvilley, um velho amigo de Abramović que a acompanhou em parte da caminhada pela Grande Muralha da China, chega à galeria com sua cadeira dobrável e se posta na frente da obra para observar. Mais tarde, no penúltimo dia da performance, uma mulher se aproxima de

Abramović com uma rosa e a pousa contra a escada de facas. Beija a própria mão e as cruza contra o peito. É como um presente para os mortos, ou os moribundos, e também um gesto de apreciação no teatro, ou de devoção em uma igreja. Abramović parece não notar a rosa. As luzes da galeria arrefecem, sinalizando a hora do fechamento, e todos se retiram relutantes e em silêncio. Nenhum dos funcionários da galeria fica com Abramović durante a noite. Do lado de fora, abordo o senhor grisalho para conversar. Ele diz ter um plano para o dia seguinte: oferecer a Marina uma maçã, embora esteja preocupado que isso possa assemelhar-se demasiado a uma homenagem.

No dia seguinte – o último dia – a rosa foi removida. O olhar de Abramović parece mais forte e mais concentrado do que nunca. Resta apenas uma hora de sua performance e a galeria encontra-se apinhada por cerca de duzentas pessoas. Abramović veste um traje vermelho e fica de pé à frente, contemplando sua vista para o oceano. Ela respira profundamente, vira as palmas para cima e permanece erguendo os dedos dos pés, como se tentasse decolar. O público a reverencia. Mesmo sem fixar-se nos olhos de alguém em particular, ela claramente se alimenta da excitação silenciosa do ambiente. Do lado de fora, mais gente se amontoa no frio, esfregando os casacos, remexendo-se inquietos, sentados no chão, preparando-se para entregar-se à mirada silenciosa.

Uma água. Um xixi. Depois, Abramović senta-se no interior da mesa que está virada – ela havia reorganizado os móveis de novo, armando obstáculos de propósito para se manter alerta. Começa a cantar novamente, a mesma música circular de sempre. Quando Abramović se dirige ao banheiro, o homem com quem conversei na noite anterior ergue-se com um estranho floreio, agita os braços e estende algo enrolado em um guardanapo verde de papel. Apenas Abramović pode ver o que é, mas imagino que seja a maçã. Desça, Marina, a queda é feliz. Ela se senta imóvel na cama, encarando a oferta por cerca de dez minutos. Depois, o homem se inclina e apanha um grande pedaço de papel grosso e o estende para que apenas ela o veja. Ela sorri, aquiesce – a primeira resposta direta e legível ante um gesto público que vi até então – e irrompe em lágrimas, convulsionando todo o corpo.

À medida que mais pessoas chegam, o público se levanta, em parte para dar mais espaço e em parte como demonstração de solidariedade. A equipe da galeria se esgueira entre a multidão com um microfone e um grande alto-falante e os posiciona à frente. Depois, pousam uma escada de mão na beira de seu quarto, para que Abramović não precise usar a escada de facas para descer. O proprietário da galeria, Sean Kelly, coloca um par de chinelos e um roupão no piso do quarto suspenso. Passa das 18 horas do

décimo segundo dia. Todos do público parecem implorar: Marina, você já pode descer. Mas ela permanece de pé, centrada, por mais alguns minutos, flutuando, inspecionando a multidão. A tensão, a iminência na sala é magnífica, torturante.

Abramović detém o metrônomo. Despe a camisa, as calças e botas, veste o roupão e os chinelos, e desce a escada com delicadeza. Terminou, mas todos permanecem em silêncio. Ela se aproxima do microfone, tosse, e diz: “Caros artistas, caros amigos, caro público. Sinto desapontar vocês por não usar a escada de facas”. Todos riem. “Ainda não cheguei lá. Mas um dia chegarei.”

Parte I

1946–1975 Iugoslávia

Marina Abramović, *Rhythm 0*, Galleria Studio Morra, Nápoles, 1975.

01

Dores do parto

Marina em 1948.

Danica e Vojin Abramović decidiram que Marina celebraria o seu aniversário todos os anos em 29 de novembro, no Dia da República na Iugoslávia. Foi nesse dia, em 1943, que o Conselho Antifascista de Libertação Nacional da Iugoslávia declarou-se a autoridade suprema no país – desafiando tanto as forças de ocupação nazistas quanto a monarquia iugoslava, exilada em Londres. E foi no mesmo dia, dois anos depois, que os comunistas, tendo derrotado os nazistas e seus lacaios croatas, os Ustaša, foram eleitos para o governo. Também nesse dia, a República Federal do Povo da Iugoslávia foi proclamada e Josip Broz Tito instalou-se como primeiro-ministro. Marina acreditou em seus pais: o dia 29 de novembro era mesmo o seu aniversário. Assim, todo ano lhe trazia uma renovada decepção quando não era convidada a participar dos desfiles do Dia da

República, quando não recebia novos presentes e a adulação pública, e quando não tinha a chance de ver Tito, como todas as outras crianças nascidas nessa data auspiciosa. A abençoada confluência que os pais de Marina – ou provavelmente apenas sua mãe – tentaram imaginar entre a filha e seu novo país não existia de fato. Marina estava um dia fora do compasso com o relógio da república. Descobriu seu verdadeiro aniversário, 30 de novembro, quando tinha cerca de 10 anos.

Danica Abramović, nascida Rosić, recém-casada, vivendo em Belgrado e ocupada em erigir a nova república após servir como combatente da Resistência dos Guerrilheiros da Iugoslávia na guerra, estava em uma reunião do Comitê Comunista da Saúde do Povo, onde era secretária, quando sua bolsa estourou, em 30 de novembro de 1946. Determinara-se a trabalhar durante toda a sua gravidez, e orgulhava-se em haver cumprido o juramento. Quando deu à luz Marina, os médicos não repararam que a placenta não havia saído por inteiro, e ela contraiu uma septicemia. Danica esteve doente grande parte do primeiro ano da vida de Marina, mas foi capaz de assegurar uma confortável convalescença na Suíça, graças a sua posição no partido e a seu status de heroína de guerra. A Iugoslávia agora estava repleta de heróis.

Marina foi levada do hospital até o amplo apartamento da família, em um edifício ornamentado e provido de elevador, na rua Makedonska, no centro de Belgrado, defronte aos escritórios do jornal *Politika*, porta-voz de Tito, e adjacente à estação de rádio da cidade. Marina era um bebê fraco e doente, e foi cuidado por uma ama – a família Abramović sempre contratara ajudantes – que também tinha um bebê. A avó de Marina, Milica Rosić, preocupou-se com o fato de que o bebê da ama engordasse cada vez mais e que Marina estivesse cada vez mais fraca. Quando tinha por volta de oito meses, os médicos equivocadamente acharam que ela pudesse estar com tuberculose. Milica a levou consigo. Na Iugoslávia, não era incomum, naquela época, que os avós assumissem toda a responsabilidade pelos netos nos primeiros anos de vida, especialmente se os pais tivessem empregos muito exigentes, como era o caso de Danica e Vojin Abramović.

Vojo – a forma diminutiva de seu nome, que todos utilizavam – também era um herói de guerra, tendo lutado com a Primeira Brigada Proletária. Imediatamente após a guerra, tornou-se comandante-chefe da guarda de elite de Tito, acompanhando o primeiro-ministro em suas viagens pela Iugoslávia. Danica estudou história da arte após a guerra, e foi logo designada para o comando de uma agência do governo responsável por monumentos e obras de arte para o público e edifícios governamentais. A agência ficava no extremo oposto da cidade em relação ao apartamento de Milica. Segundo

Ksenija, irmã de Danica, Milica atravessava toda a cidade com a pequena Marina para que Danica pudesse amamentá-la. Marina, contudo, insiste que nunca foi amamentada. Esta discordância é emblemática da tensa dinâmica familiar estabelecida durante a infância de Marina; uma dinâmica que, na verdade, perduraria ao longo de toda a sua vida. A anciã da família era obcecada em manter as aparências – como a ideia de que realizar árduas caminhadas diárias pela cidade garantiria o bem-estar de uma criança –, enquanto Marina seguiria na privação e subnutrição emocional que sentia ser o preço do rígido decoro de sua mãe.

Marina viveu até os 6 anos com a avó, ou *baka*, em seu pequeno apartamento. Milica Rosić havia sido rica até que a filha Danica – de um total de três meninas e um menino – se tornasse combatente em 1941 e, mais tarde, membro ativo no Partido Comunista. Milica chamava os comunistas de "diabos vermelhos"; tinha sido particularmente doloroso para ela o fato de que, após a guerra, quando sua propriedade foi tomada pelo Estado, tenha sido a própria filha o instrumento de seu empobrecimento. Não havia sido o primeiro abalo à riqueza da linhagem materna de Marina. Milica contava histórias de sua infância pobre: como aquela em que sua mãe punha todas as panelas no fogão e as enchia de água, apenas para dar a impressão de uma cozinha farta.

Milica escapou de sua primeira pobreza com o casamento. Quando tinha 16, Uroš Rosić, um abastado comerciante, viu-a no mercado da cidade de Užice, em Montenegro. Casaram-se em 1919. Os Rosić eram uma família importante não apenas pela riqueza. Em 1930, o irmão de Uroš, Petar, foi designado patriarca da Igreja Ortodoxa Sérvia. Assumindo o nome de Varnava, ele liderou uma feroz revolta popular contra a concordata de seu país com a Igreja Católica, negociada durante anos. Varnava argumentava que a concordata concederia à Igreja Católica, predominante na Croácia, direitos e privilégios que a Igreja Ortodoxa Sérvia não obtivera em seu próprio quintal. A crise, que atingiu um clímax em 1937, foi, na verdade, uma luta entre as supremacias sérvia e croata nos 19 anos da nação iugoslava. Em julho daquele ano, logo que o premiê Milan Stojadinović apresentou a concordata perante o parlamento, Varnava adoeceu súbita e misteriosamente. Uma marcha em Belgrado em seu apoio foi violentamente dissolvida pela polícia[1].

Varnava Rosić (centro), que serviu como patriarca da Igreja Ortodoxa Sérvia desde 1930 até a sua morte em 1937, com seus irmãos Aleksa (esquerda) e Uroš, avô de Marina (direita), em 1927.

Vojo Abramović com Marina em 1950.

Desde então, um visível complô contra a família Rosić começou a se manifestar. O irmão de Varnava, Aleksa, visitou-o no hospital em Belgrado, e adoeceu ao voltar a Pljevlja, Montenegro, onde a família morava. Pouco depois, Uroš visitou Varnava, e também adoeceu ao retornar. Varnava morreu em 23 de julho, o dia em que a concordata foi finalmente aprovada no parlamento. Pouco depois, Uroš e Aleksa também morreram. Danica, que tinha 16 anos na época, recebeu a notícia da morte do pai no funeral de Varnava, cujo veredito oficial da morte foi o de envenenamento[2]. A família Rosić alegou que pó de diamante havia sido espargido sobre sua comida – uma lendária técnica letal que provoca morte por hemorragia interna. A causa precisa da morte, no entanto, jamais foi descoberta, porque Stojadinović interrompeu a investigação[3]. Embora o fato nunca tenha sido confirmado, os prováveis culpados das mortes eram os agentes do premiê. A incisiva oposição de Varnava à concordata era inconveniente e, de fato, foi postumamente bem-sucedida: mesmo com a legislação aprovada no dia de sua morte, a Primeira Câmara do parlamento iugoslavo logo a abandonou, tal a resistência que Varnava suscitara[4]. Ao que se supõe, Uroš e Aleksa foram vítimas colaterais, mortos, como

acreditavam os remanescentes dos Rosić, porque, pela lei, apenas um homem da família poderia exigir a autópsia em Varnava; assim, para manter o segredo do assassinato, os irmãos também foram eliminados.

Embora Varnava fosse tio-avô de Marina, ao longo dos anos ela simplificava a história, fundindo Uroš a Petar de modo a poder dizer que era o seu avô o martirizado Patriarca da Igreja Ortodoxa Sérvia. Essa fusão gradualmente ganhou espaço no registro histórico, e Marina não teve pressa em corrigir. Uma parte da história que nunca foi contada, até porque Marina não a conhecia, era o crescente apoio recebido por Varnava pela Alemanha nazista no final dos anos 1930, principalmente pela resistência ao "veneno" do comunismo[5].

A primeira recordação de Marina é a de olhar pela janela do apartamento de sua avó e ver uma multidão marchando na rua em ansioso silêncio, todos vestidos de negro em lembrança a Varnava. "Era algo tão assustador", ela diz. Marina tinha dois anos. A União Soviética[6] expulsara a Iugoslávia do Escritório Comunista de Informação – o fórum internacional dos países comunistas, o Kominform – como punição pelo estilo independente de comunismo de Tito. Stalin havia, sobretudo, desaprovado a abertura do estadista iugoslavo para com a Bulgária e a união eslava. A URSS cortou todas as relações com a Iugoslávia, o que foi particularmente doloroso dada a unidade atávica dos eslavos do sul com os russos, recentemente fortalecida pela aliança na Segunda Guerra Mundial. O governo de Tito reagiu à excomunhão incitando uma desmedida paranoia quanto à mais sutil das influências soviéticas, e perseguindo a todos, em especial àqueles do Partido Comunista, que, supostamente, nutriam simpatias estalinistas. As vítimas do expurgo durante o período Informbiro, como ficou conhecido na Iugoslávia, foram enviadas a um campo prisional em uma ilha estéril no Adriático chamada Goli Otok[7] (Ilha nua). A arriscada afronta de Tito a Stalin – Nikita Kruschev, mais tarde, escreveria que "Stalin estava praticamente determinado a invadir a Iugoslávia" – logo galvanizou o seu jovial país[8]. Eles haviam enfrentado os nazistas e ganhado; agora mostravam que poderiam permanecer independentes de Stalin e independentes do Ocidente. A princípio, porém, o temor de um novo conflito, apenas três anos após o fim da guerra, era generalizado. Marina sentiu-o através do vidro da janela.

Assim como o seu falecido marido e o seu cunhado, Milica Rosić era muito religiosa. Os rituais religiosos e culinários que norteavam os procedimentos do apartamento onde Marina passou seus primeiros anos foram uma grande fonte de estabilidade para a vulnerável criança. Era uma casa de aromas fortes, reconfortantes.

Todas as manhãs Milica tostava sementes verdes de café, moendo-as à mão até chegar a um pó fino, para fazer o café turco. Em seguida, acenderia uma vela ao lado de um ícone e rezaria. Ela nunca obrigou Marina a rezar, embora a levasse à igreja quase todos os dias. A religião era tolerada a contragosto pelos espiões do partido, que se sentavam na igreja para preencher as suas listas – contanto que fosse praticada pela geração mais velha. Para todos os outros, a religião era um grave impedimento ao progresso de uma carreira, e impossível aos membros do partido. Milica, contudo, batizara Marina em segredo e sempre convidava a família para jantar no dia 6 de janeiro, a véspera de Natal no calendário ortodoxo.

Milica estava sempre cozinhando, e fazia uma infinidade de potes de conserva e cubas de sopa. Marina ajudava a fazer repolho azedo em barris de madeira cheios de água salgada. Ela triturava a cabeça do repolho na solução com uma pedra e, três dias depois, trocava a água. Aquilo cheirava mal, como meias sujas, mas Marina gostava de beber daquela água. Às cinco da tarde, todos os dias, Milica acendia o incenso (que continuaria queimando durante a noite) e iniciava suas tranquilas horas de costura. Cedo, todas as manhãs, ela iria com Marina ao mercado do outro lado da rua para verificar os preços dos produtos. Apenas em uma segunda visita, na metade da manhã, ela faria suas compras. Em certa ocasião, Milica precisou fazer uma longa excursão e, por algum motivo, não pôde levar Marina consigo. Não havia ninguém que cuidasse dela – Danica e Vojo estavam trabalhando. Milica sentou Marina à mesa com um copo d'água, ordenou que não se movesse e disse que voltaria logo. Retornou duas horas mais tarde, encontrando Marina sentada exatamente na mesma posição, sem ao menos ter dado um gole da água. Marina já demonstrava uma força de vontade formidável, um traço que a família Rosić supunha ser herança de Varnava.

Mas em vez de se manifestar neste tipo de obediência diligente, a força de vontade de Marina era, com mais frequência, uma força rebelde: relutou em andar – embora fosse perfeitamente capaz de fazê-lo – até os seus 4 anos. Um dia, em férias com a família nas montanhas a sudoeste de Montenegro, em agosto de 1952, quando Marina tinha 5 anos e Danica estava grávida de novo, todos se levantaram antes do amanhecer para caminhar até o topo do monte Lovćen e observar o nascer do sol no mausoléu, datado do século XIX, do poeta montenegrino e príncipe-bispo Petar Petrović Njegoš. Quando subiram até o topo da montanha e o sol despontou, iluminando uma vista espetacular da escarpada costa adriática, Marina parou de andar (algo que lhe era comum) e começou a chorar.

“Bonito, bonito!”, exclamou. “Quero desenhar.” Quando a família retornou para Belgrado, foi isso que ela fez.

Enquanto viveu com a avó, Marina passava apenas os domingos com o pai e a mãe, que trabalhavam todos os outros dias da semana. O tempo junto com eles não causou grande impacto na jovem Marina: ela tem poucas lembranças dos pais. Na verdade, acreditava que a mãe ficava contente em não precisar cuidar dela, não apenas porque Danica era obsessiva com o asseio e considerava Marina uma potencial portadora de germes ao seu apartamento. A fobia também percorria o sentido contrário: quando Marina era uma bebê doente, Danica obrigava as pessoas a cobrirem a boca quando se inclinavam sobre o berço para acariciá-la.

Por volta dessa época, a bisavó de Marina, Krsmana Pejatović-Rosić (mãe de Uroš), convocou toda a família para vê-la morrer, incluindo a jovem Marina, de 5 anos. Krsmana tinha mais de 100 anos e decidira dar cabo de sua vida (sua mãe vivera 116 anos, embora a família não acreditasse que isso poderia ser confirmado). Krsmana preparou uma refeição para a família e, em seguida, deitou-se na cama, disposta a invocar a morte para junto de si. Esperava que acontecesse rapidamente e na presença de todos, mas a morte aconteceu duas semanas depois, quando ela estava sozinha. Embora a pequena Marina mal soubesse o que estava acontecendo na época, o evento teve impacto duradouro. Em retrospecto, a morte de Krsmana parecia perfeita: era algo próximo e ao mesmo tempo definitivamente distinto do suicídio; uma aceitação do falecimento confrontada e controlada de antemão; não era uma interrupção anormal da vida e sim a sua consumação. Aspirou ao inevitável e o conquistou. O selo de perfeição de sua morte foi o fato de que, no limite de seu planejamento, algo lhe escapou: ela continuou vivendo durante um tempo, a despeito de suas melhores intenções.

Marina retornou ao apartamento dos pais na rua Makedonska quando tinha 6 anos. Milica veio com ela. Havia quartos suficientes, e a ajuda de Milica seria necessária quando chegasse o novo bebê – o que aconteceu apenas algumas horas depois da mudança. À espera, enfim, de um pouco de atenção prolongada da parte dos pais, Marina deparou-se, porém, com um enorme pacote recém-chegado do hospital. Enquanto todos se juntavam em volta do mais novo Abramović, chamado Velimir, Marina permanecia num canto, sentada em silêncio, consumida pelo ciúme. Velimir era um bebê enorme com um rosto vermelho e manchado. Logo começou a sofrer de espasmos epiléticos. Quando a espuma começou a brotar de sua boca e as convulsões se seguiram, todos vieram correndo. Sempre que ele chorava, Marina recebia a culpa e tapas da mãe. Em resposta,

Marina fez uma tentativa semiconsciente de fratricídio, derrubando Velimir – que ela mal conseguia carregar de tão pesado – na banheira, submergindo-o inteiramente. Milica apareceu na cena para resgatá-lo, e Marina apanhou mais uma vez. Quando Ksenija mudou-se para o apartamento com o marido Luka, uma terceira disciplinadora estava à disposição para reprimir Marina ao menor sinal de infração.

Marina começou a revelar hematomas atipicamente graves em função das regulares palmadas, e quando um de seus dentes de leite dos fundos caiu, o sangramento não estancou sozinho. O médico aconselhou Marina a dormir sentada, para evitar o risco de se afogar com o próprio sangue. Quando, após alguns dias, o sangramento ainda não havia desaparecido, levaram-na ao hospital. Os médicos temiam que ela fosse hemofílica. Mesmo sendo um diagnóstico terrível – ela poderia sangrar até a morte por qualquer ferimento –, Marina ficara encantada: finalmente as reprimendas parariam e a atenção se voltaria para ela, e não para Velimir.

Marina passou os muitos meses seguintes no hospital, enquanto os médicos procuravam compreender o seu sangramento excessivo, que podia parar ou recomeçar sem causa aparente. A hemofilia era bastante improvável, já que nenhum dos pais sofria disso – eles haviam derramado bastante sangue durante a guerra. Testes sucessivos, enfim, revelaram uma carência ou de ferro ou de glóbulos brancos no sangue de Marina. A causa exata de sua hemorragia, no entanto, permaneceu um mistério, bem como um tratamento eficaz. O que ninguém considerou foi que o sangramento pudesse ser uma reação psicossomática ao aparecimento de Velimir, um estratagema histérico para conquistar o amor e a atenção de seus pais, o que um caso similar, posteriormente, poderá endossar[9]. De qualquer modo, Marina não chegou a lograr o seu objetivo. Seus pais a visitavam uma vez por semana, e seguiam como desconhecidos. Sua tia e sua avó, contudo, a visitavam regularmente, e traziam presentes – uma pequena vitória. Ksenija lia para Marina, que adquiriu uma paixão pelos livros. Ela desenhava, inventava jogos com bonecos de sombra sob os lençóis. Quando o marido da mulher da cama ao lado voltou de suas excursões na Marinha com uma banana marrom e bolorenta, cuja aparência ela nunca havia visto, Marina começou a fantasiar pela primeira vez com viagens a países distantes.

02

Histórias de combatentes

O encontro de Vojo e Danica durante a Segunda Guerra Mundial, conforme filtrado pelo folclore da família Abramović, era material para filmes. Quase trinta anos após a guerra, uma onda de filmes nostálgicos celebrando o extremo heroísmo dos militantes da resistência iugoslava – como o caso de *A batalha de Sutjeska*[10], de Stipe Delić, estrelando Richard Burton no papel de Tito – emergiu para assegurar que a geração pós-guerra, então adulta, não ousasse esquecer as conquistas de seus pais. Mas essa narrativa predominante já estava codificada no DNA de Marina e orgulhosamente elaborada em seu mito pessoal de criação.

Antes da guerra, Danica iniciara os estudos de medicina. Seus poucos meses de educação foram suficientes, dadas as circunstâncias desesperadas, para que exercesse a função de enfermeira e se juntasse aos combatentes em 1941, quando os nazistas invadiram. Ela tinha 19 anos. Os escalões de combatentes cresceram rapidamente quando os nazistas levaram a cabo a política de executar cinquenta civis para cada soldado nazista ferido nos ataques da resistência, e uma centena para cada soldado morto[11]. Em face de tão inexorável e arbitrária brutalidade, aderir completamente à resistência tornou-se mais atraente do que a perspectiva de ser morto em represálias fortuitas. Como enfermeira e combatente, Danica tomou parte em todas as sete batalhas na guerra posteriormente consagrada pela mitologia comunista, começando pelo confronto por sua cidade natal, Pljevlja, ao norte de Montenegro, em 1º de dezembro de 1941. Sem conseguir recapturar a cidade devido à força da ocupação italiana, trezentas pessoas das mal treinadas forças de combatentes foram mortas, e o dobro ou o triplo ficaram feridas[12]. Danica foi uma das enfermeiras a cuidar das vítimas.

Vojo Abramović nasceu em uma família pobre em Cetinje, Montenegro, em 29 de setembro de 1914, e cresceu em Peć, Kosovo. No final dos anos 1930, uniu-se ao Partido Comunista e tentou navegar até a Espanha com alguns companheiros, para lutar na Guerra Civil contra Franco. No caminho, entretanto, foi apanhado e trazido de volta a Montenegro, onde ficou preso durante várias semanas, dado que a adesão ao partido era ilegal na Iugoslávia. Vojo foi libertado da prisão quando seu pai, Djordje, defendeu-o dizendo que o filho havia sido enganado pelos comunistas. Em 1941, Vojo uniu-se à

Primeira Divisão Proletária dos Combatentes e se tornou um oficial de inteligência. Em serviço, costumava repetir o truque de adentrar uma cidade ocupada pelos alemães à vista de todos, montado em um cavalo branco, fornecendo uma distração enquanto o resto de sua brigada penetrava no vilarejo pelo outro lado. Mais tarde, Vojo arrancaria as balas de sua pele com uma faca e esfregaria tabaco no ferimento para amortecer a dor. A história provavelmente havia sido contada pelo próprio Vojo, hábil na retórica das provações e heroísmo dos tempos de guerra. Nos anos 1990, ao falar sobre uma expedição na montanha Igman na Bósnia central, Vojo recordou:

> [Fazia] 34 graus abaixo de zero, era terrível. Mas nós, montenegrinos do Primeiro Batalhão, tínhamos sorte de ter Pero Cvjetković como comandante, já que ele era um capitão, um oficial da montanha, e sabia o que precisava ser feito em caso de congelamento naquele frio terrível. Ao passo que Rajo Nedeljković, o comandante do Terceiro Batalhão, não fazia ideia, era um advogado, e por isso tanta gente perdeu as pernas e os braços, os dedos dos pés e das mãos caíram, e outras partes do corpo. Mas não o nosso Pero. Cheguei mesmo a pensar em apanhar minha pistola e atirar nele quando apanhou um bocado de neve e começou a esfregar o meu nariz, doía à beça. […] Mas ele disse: "Eu vou atirar em vocês antes de permitir que morram de Morte Branca"; pelo frio ele sabia que precisava ser esfregado, ou aquilo ficaria branco, ou seja, primeiro vermelho, depois branco, e mais tarde, quando ficasse azul, acabou, você perdeu. E os que não quiseram ouvir Pero Cvjetković, mas se aproximaram do fogo ao retirar as botas e os sapatos, as peles saíam com elas, deixando apenas a carne, os ossos e o sangue, de modo que as pessoas ficaram perdidas, algumas se suicidaram. […] Mas quando Tito entrou pela porta para ver os combatentes de Igman, só conseguia escutar-nos cantando a Internacional. Permaneceu ali, lágrimas escorrendo pelo rosto, não conseguiu pronunciar uma única palavra[13].

Em 1942, Vojo feriu-se em combate e chegou ao hospital de campanha – o de Danica – sangrando muito. Nas versões de Marina e de Ksenija da história, não havia sangue disponível para a transfusão necessária, e por isso Danica deu a Vojo uma parte do seu. Velimir contesta a história, afirmando que o grupo sanguíneo de Vojo era AB- (ainda que isto seja extremamente raro) e, portanto, incompatível com o O+ de Danica. Velimir reconhece, contudo, que se apaixonaram quando Danica cuidava de Vojo em sua convalescença.

Marina e Ksenija acrescentam uma parte à história, relatando que o amor entre Vojo e Danica começou realmente um ano após a suposta (e vital) transfusão de sangue, durante a Batalha de Sutjeska. Na mais famosa das batalhas, ocorrida de 15 de maio a 16 de junho de 1943, 18 mil combatentes escaparam milagrosamente de um cerco de 120 mil soldados alemães. "Nós, líderes e soldados, éramos uma irmandade condenada a morrer, e só poderíamos ser salvos da total destruição por nosso heroísmo coletivo e sacrifício pessoal", escreveu o comandante Milovan Djilas[14]. Essa batalha também produziu a lenda do pastor-alemão de Tito, Luks, vítima de um golpe fatal em defesa de seu dono. Embora Djilas tenha chamado a história de "puro mito", a lenda perdurou[15]. E foi ainda durante essa batalha, de acordo com a versão mais romântica da história, que Danica e Vojo se encontraram de novo e se apaixonaram.

Vojo em seu cavalo branco em Valjevo, Sérvia, 1944.

Vojo e Danica Abramović, por volta de 1945.

Cavalgando pela floresta, segundo Marina e Ksenija, Vojo alcançou um grupo de combatentes doentes e feridos, justamente na rota dos alemães. Reparando em um volume de espessos cabelos negros emergindo de sob um travesseiro, ele apeou do cavalo, puxou o cobertor, e reconheceu a mulher que salvara a sua vida no ano anterior. Danica estava com tifo e provavelmente teria morrido se Vojo não a tivesse apanhado e levado ao vilarejo próximo, onde ela poderia convalescer. O favor que salvou Vojo foi então retribuído, e o casal, aparentemente simbiótico, apaixonou-se. A romântica e cinematográfica história do casal seria perfeita não fosse a insistência de Velimir em dizer que tanto sua irmã quanto sua tia confundiam o "resgate". Não fora Danica a resgatada, mas sua amiga, Marta Popidova. Havia sido ela, afirma Velimir, a contrair tifo durante a Batalha de Sutjeska, e a quem Vojo resgatou. Marina afirma não saber coisa alguma do resgate de Popidova. Para ela e Ksenija, trata-se, simplesmente, de um detalhe inconveniente, desdobrado em uma história fabulosa. Algo muito parecido à fusão feita entre seu avô e seu tio-avô, o patriarca Varnava. Velimir, contudo, sempre resistiu à lenda familiar, especialmente no que se refere às anedotas de heroísmo dos combatentes, que lhes pareciam – e a muitos outros de sua geração – um cansativo clichê.

De qualquer modo, Danica e Vojo se apaixonaram em algum momento e, quando a guerra acabou, casaram-se e tiveram Marina. Danica ressentia-se da escolha do nome de sua filha: Vojo a batizara com o nome de uma guerrilheira russa por quem se apaixonara, e que morrera em batalha antes que ele conhecesse Danica[16]. Tal afronta pode ser um fator subjacente à frieza sentida por Marina da parte da mãe em sua primeira infância. Se por um lado Danica raramente visitava Marina – ao menos na percepção de Marina –, por outro, Vojo estava quase totalmente ausente naquela época, viajando pelo país com Tito e sua unidade de guardas. Quando o período Informbiro começou, em 1948, Vojo quase desapareceu de vez. Considerando que a influência soviética era implacavelmente expurgada de todas as áreas da vida iugoslava, o próprio Vojo viu-se na iminência do confinamento em Goli Otok, já que muitos de seus amigos simpatizavam com os soviéticos. Seu destino foi salvo quando Aleksandar Ranković, ministro do interior e chefe da inteligência militar e da polícia política, interveio em sua defesa, em honra a seus serviços na guerra. Ao invés de partir para Goli Otok, Vojo foi deslocado da guarda de elite de Tito para uma divisão militar menos importante. O sentimento de traição, no entanto, teria ficado sob controle, já que, como acreditavam, uma versão mais verdadeira do comunismo estaria, sempre, prestes a irromper. Apenas em 1968 Vojo abandonaria as esperanças. Muito tempo depois, cortaria Tito de todas as fotos em que apareciam juntos.

O conto de fadas do casamento de Vojo e Danica em meio ao nascimento de uma nova Iugoslávia foi logo confrontado por uma realidade mais incômoda: as crenças comunistas supostamente compartilhadas pelo casal e as inconciliáveis diferenças de classe. Enquanto Danica comparecia a reuniões, festivais, aberturas de exposição, óperas e teatros, Vojo ficava em casa com seus velhos companheiros combatentes, fazendo algo bem camponês, do tipo “assar um leitão na cozinha”, como Marina recorda. Danica desprezava o que considerava uma hipocrisia de Vojo, e ele, por sua vez, indignava-se com suas aspirações burguesas. Vojo sempre se esforçou para rejeitar a existência confortável imposta a ele pela esposa, e pelo Estado, como herói de guerra. Imediatamente após a guerra, passaram um breve período em uma luxuosa vila no rico distrito de Dedinje, em Belgrado, onde Tito e os membros mais importantes do partido viviam. Vojo não gostou daquilo e o casal teria se mudado para uma das propriedades esvaziadas durante a quase total liquidação de judeus na Sérvia, perpetrada pelos nazistas (Belgrado foi declarada *judenfrei* em agosto de 1942). Danica insistiu em mobílias trabalhadas e objetos decorativos no apartamento. Na biblioteca, as paredes estavam revestidas de quadros, muitos dos quais eram orgulhosos retratos de família, e

na sala ficava o piano sobre o qual Marina, relutantemente, tentava corresponder à fantasia da mãe de ter uma filha refinada. A aparência de rotina e perfeição do apartamento encontrava-se, porém, em estado de lenta e inevitável decadência. Danica insistia que nada podia ser tocado, alterado ou aprimorado; as paredes do apartamento, jamais pintadas de novo, foram ficando cada vez mais cinzentas. Uma vez, Vojo martelou pregos no alto do teto de estuque dos anos 1920 em um dos quartos e pendurou um balanço para que Marina e Velimir brincassem. Foi uma emoção inédita para as pequenas crianças. Quando Danica chegou em casa, ficou horrorizada; Vojo teria argumentado que o prazer das crianças era mais importante do que a perfeição do teto.

Depois de ser expulso da guarda de elite de Tito, durante os anos 1950, Vojo continuou a viajar regularmente pela Iugoslávia com o exército. Nas raras ocasiões em que estava em Belgrado, passava a maior parte do tempo nos quartéis das divisões. "No quartel general" era a resposta automática de Danica à sempre dolorosa pergunta de Marina, "onde está o pai?". Ela se juntava a ele no clube social dos quartéis aos domingos, onde Vojo a ensinava a jogar xadrez e lhe havia providenciado aulas de desenho. A família inteira raramente convivia; uma convivência feliz era ainda mais rara: Vojo tinha casos amorosos, e quando estavam juntos, ele e Danica brigavam com ferocidade.

Tanto Danica quanto Vojo dormiam com as pistolas ao lado da cama, e Danica jamais apagava a luz do quarto. Quando criança, ela havia imaginado uma aparição do lado de fora de sua casa e, desde então, tinha medo do escuro. Era a única coisa a que Danica se permitia temer – a despeito das opiniões da sociedade – e sua vulnerabilidade cresceu a proporções desmedidas. Em todas as outras áreas da vida, Danica endurecia. A adolescente rebelde que havia posto a família em risco ao se unir aos combatentes e que depois arruinou a mãe, impunha, então, um regime militarmente rígido em sua casa. Bem cedo, todas as manhãs, Danica despachava ao quarto de Marina uma lista de instruções e questões para o dia, o que normalmente incluía um vocabulário em francês a ser memorizado. Danica jamais beijava sua filha, com medo de mimá-la. Marina sentia um desejo enorme de ser amada, ao qual sua mãe jamais correspondeu, e isso a deixou triste e com uma timidez paralisante. Diante do que ela entendia como uma negligência absoluta, pontuada apenas por surras regulares, Marina desenvolveu muito cedo uma ânsia por liberdade e uma obstinação teimosa que eram, na verdade, uma cópia genética da mãe. Era também um produto de sua cultura política, o titoísmo, que sempre ostentara a vitória heroica sobre os nazistas, o estilo comunista independente e a coragem do

suposto não alinhamento, fosse à União Soviética, fosse ao Ocidente (embora Tito aceitasse favores de ambos).

Danica obrigava Marina a comer carne de cavalo, o que, se supunha, era uma boa fonte do ferro que lhe faltava no sangue. Marina fingia terminar tudo o que estava no prato, obediente, mas às vezes, ao invés de engolir, guardava a última porção debaixo da língua durante toda a noite, enquanto dormia, e a cuspia pela manhã. Isso era preferível a dobrar-se aos desejos da mãe. Embora conservasse sua obstinação, Marina era subjugada por um medo constante de infringir a multiplicidade de regras da casa e arriscar-se a uma surra. Danica tinha leis e rituais inabaláveis, impostos por mantras como "o banheiro está livre", uma frase que repetia todas as noites antes de dormir para que Marina e Velimir se lavassem imediatamente. Caso Marina se recusasse ou o fizesse sem entusiasmo, apanharia. Após uma surra particularmente severa, Marina começou a sangrar pelo nariz e trancou-se em um guarda-louça durante o que lhe pareceram horas. Agravado pelo medo do sangramento – ela não sabia se ou quando aquilo iria parar –, o guarda-louças era particularmente aterrorizante porque, tal como a mãe, Marina tinha medo do escuro. Ela sempre sentira a presença de uma "entidade" invisível e ameaçadora quando estava sozinha. Para manter a tal entidade a distância, ela andava até uma pessoa imaginária. O lar da entidade, supunha, era o guarda-roupas da mãe, que continha os elegantes casacos engomados, a maioria dos quais bege ou púrpura. Marina achava que a mãe também sabia sobre a entidade, já que ela nunca apagava o abajur à noite.

Milica Rosić (centro) com a filha Danica (esquerda) e os netos Marina e Velimir, por volta de 1956.

O temor de descumprir as regras impregnava também a vida onírica de Marina. Começou a ter pesadelos com o terror (e o deleite secreto) de interromper simetrias. Inspecionando um esquadrão de soldados imaculadamente vestidos e perfeitamente regimentados em desfile, ela arrancaria um botão de cada um dos seus uniformes, criando uma ilícita e horrorizante assimetria no que era uma formação perfeitamente simétrica. Quebrar as regras nesses sonhos parecia tão incomum e perigoso quanto "mover o coração do lado esquerdo para o direito", recorda Marina.

A intensa lembrança de seus sonhos infantis é parte de uma sensação retrospectiva maior, a de ter sido tocada pela lisonjeira mão do destino quando criança, a de ser uma condutora de forças cósmicas. O exemplo mais poderoso disso surgiu quando, certo dia – e não durante um sonho –, ela encontrou um estranho livro sem páginas sobre a cama. Marina não fazia ideia de onde brotara aquilo; era como se o livro houvesse aterrissado ali vindo de outra dimensão, apenas para ela. Tinha uma capa muito brilhante com uma representação do cosmos. Marina jamais havia visto algo tão fulgurante; nada assim

poderia existir na Iugoslávia, onde tudo era austero e desbotado. Naquele dia, quando voltou da escola para casa, a capa do livro havia desaparecido sem deixar rastros. Ela indagou à mãe e ao pai; eles não sabiam do que ela estava falando. Marina jamais descobriu de onde viera o estranho livro. Poderia ter sido um dos presentes surpresa do pai – uma vez, ele a havia presenteado com um vaso de planta sem dizer a ela que o verdadeiro presente, um colã, estava enrolado em um plástico e escondido na terra –, ou podia estar confundindo o tal livro sem páginas com o caderno que Velimir, um precoce poeta, montou certa vez... Ainda que isso tivesse ocorrido alguns anos depois. Esse incidente criou em Marina um duplo sentido: ser escolhida pelo universo e se sentir extraordinariamente pequena dentro dele. Ela também nutria uma persistente imagem mental de que o universo inteiro era uma pequena pedra, presa no salto do sapato usado por uma gorda senhora cósmica. Ficava sentada durante horas concentrada nessas fantasias, sem fazer nada, de modo que quando sua mãe aparecia no quarto ela imediatamente se sentia culpada e apanhava um livro ou um brinquedo para parecer que estava fazendo algo útil.

O vívido mundo interno de Marina certamente emergiu para preencher o vazio da rejeição que sentia da parte dos pais. Mas havia uma espécie de atenção que ela obtinha de sua mãe: Marina a acompanhava no frequente circuito de visitas a estúdios de artistas em Belgrado. As visitas faziam parte das obrigações de Danica para o fundo Moša Pijade, uma verba estatal que ela controlava para a compra de obras de arte, batizado com o nome de um pintor e crítico de arte que havia se convertido em combatente e Herói do Povo da Iugoslávia. O ritual de visitas a estúdios com a mãe prosseguiu até a adolescência de Marina, quando esta passou a frequentá-los sozinha.

O estúdio que deixou a mais forte impressão na jovem Marina pertencia à escultora Vida Jocić, que estivera no campo de concentração de Ravensbrück, no norte da Alemanha. Marina se encantou com o número tatuado em seu braço e com a história de como ela havia se tornado escultora: uma amiga de Jocić foi espancada até a morte por um guarda e, ao ser levada embora, Jocić viu que o rosto da amiga tinha deixado uma impressão na lama onde ela havia sido pressionada contra o chão. Ela se ajoelhou e tentou retirar a impressão do rosto da amiga na lama, mas ela se desfez em suas mãos. Desesperada, Jocić tentou reconstruir o formato na lama. Foi sua primeira escultura. (Mais tarde, Abramović tomaria impressões do rosto de pessoas em argila em sua série de 1993, *Mirror for departure* (Espelho para a partida). Depois da guerra, Jocić criou figuras esguias e desnudas, "como Giacometti, mas muito pior", recorda Marina. A

desordem, a poeira e a constante presença de música clássica no estúdio formavam um mundo encantador, totalmente diferente do apartamento-museu em que Marina vivia. Era uma incubadora para a sua imaginação; durante horas, brincou sozinha em meio aos detritos e às estranhas coleções de objetos do estúdio. Lá, Marina fez uma estátua de Lola Ribar, a famosa combatente, para uma competição da escola (o nome de sua escola era uma homenagem a Ribar). Jocić deu a Marina uma quantidade exagerada de argila – o suficiente para fazer uma figura quase de tamanho real de Ribar, enquanto a maioria das crianças preparava bustos. Marina venceu a competição.

Danica, na verdade, procurava expor Marina ao máximo de cultura possível: contratou professores particulares que lhe ensinavam o francês e o inglês, e levava a filha a concertos de música clássica, ópera e balé russo. Por volta dos 12 anos, Marina começou a ir com a mãe à Bienal de Veneza. Lá, Marina viu trabalhos de Robert Rauschenberg, Andy Warhol e Louise Nevelson pela primeira vez. Seu contato com esses novos e radicais materiais não teve mediações e permaneceu pouco elaborado. Danica, que não era mesmo de muita conversa, não tinha respostas à arte que via na Bienal, e que era muito distante dos retratos e do modernismo embotado dos artistas que ela apoiava em Belgrado.

Marina era jovem demais e se sentia muito mal-amada para apreciar e compreender o aliciamento cultural disciplinado da mãe. Mesmo assim, a sua devoção ao refinamento artístico de Marina era tamanha que um dos quartos do apartamento foi dado a Marina como estúdio no momento em que ela começou a revelar um interesse sério pela pintura.

03

Menstruação, masturbação, enxaquecas

Ninguém jamais havia contado a Marina sobre a menstruação. Ela estava usando uma das calcinhas de flanela rosa que sua mãe lhe dava todo ano, em seu aniversário, e reparou na mancha úmida que se imprimiu amarronzada no tecido. Ao limpar com a mão e descobrir que se tratava de sangue, entrou em pânico. A sua questão com a hemofilia e os anos subsequentes de paranoia no lar dos Abramović incubaram um terrível temor de sangramentos. Quando essa fonte inexplicável e ininterrupta começou a fluir, achou que morreria. Assim seria por dez dias, todos os meses, até o final da adolescência, momento em que o misterioso problema de sangramento iria enfim se estabilizar – embora o medo perdurasse.

Foi a criada da família, e não Danica, quem explicou a Marina o que era a menstruação. Quando a robusta mulher de lábios cheios, Mara, apanhou a adolescente pelos braços e começou a lhe contar os fatos da vida, Marina sentiu uma súbita e estranha curiosidade, e tentou beijá-la nos lábios. Por essa época, no início da puberdade, começou a se masturbar regularmente, mesmo sentindo a previsível e habitual vergonha. Sua entrada na adolescência acrescentou novas camadas de embaraço e tormento à infância já marcada pela solidão; seu corpo começava a se tornar dela própria, mas apropriar-se dele era um fardo terrível.

A puberdade também trouxe a Marina as primeiras enxaquecas, herdadas da mãe. Cerca de duas vezes por semana, Danica voltava cedo do trabalho com uma dor de cabeça monumental e se aninhava na penumbra do quarto. Embora a dor fosse enorme, Danica nunca se queixava. Milica colocava fatias frias de carne, tomate ou pepino na testa de Danica – "sempre havia algo em sua cabeça", recorda Marina – e o menor ruído no apartamento era estritamente proibido. Quando as enxaquecas de Marina começaram – sofria de ataques semanais –, ela não obteve atenção ou apoio da mãe, ocupada com sua própria dor. Por pelo menos 24 horas, Marina ficaria deitada na cama, às vezes correndo ao banheiro para vomitar. O espasmo era tão forte que frequentemente defecava no mesmo instante, e essa explosiva evacuação dupla prosseguia até que seu organismo estivesse completamente vazio. O esforço e a tensão, incontroláveis, ampliavam ainda

mais a dor. Quando terminava a explosão, ao menos por ora, ela se arrastava de volta para a cama e começava a testar modos de lidar com a dor. Ao invés de se contorcer ou arquejar de pânico, treinava permanecer perfeitamente imóvel em posições específicas: a mão pousada na testa, as pernas completamente retas ou a cabeça inclinada de uma determinada maneira. O mais sutil movimento nesse precário contrato com a dor resultaria em mais uma descida à agonia tão avassaladora quanto apavorante – sentia que poderia morrer. As enxaquecas foram momentos de dramáticas descobertas existenciais para Marina: significavam a aquisição de intimidade com o próprio corpo, sendo este nada mais do que um meio para a dor, uma embarcação na qual a pura existência nada era além de punição. No momento em que aceitou essa situação, Marina foi capaz de render-se e adormecer.

No dia seguinte, ela acordaria em êxtase. "Aquele sentimento após uma enxaqueca era dos mais maravilhosos sentimentos do mundo, como uma felicidade total", afirma Marina. "Tudo está parado, e maravilhoso e no lugar certo. Não dava para se sentir melhor." A clareza da mente, a luminosidade do mundo, o júbilo da libertação – era como nascer de novo a cada vez. Não menos importante, havia a satisfação de haver triunfado sobre a dor.

Menstruação, masturbação, enxaquecas: o mundo privado e introspectivo de Marina estava se expandindo e assumindo novas complexidades que a fascinavam. Depois de se sentir por tanto tempo triste e pesarosa consigo porque sua mãe jamais demonstrara afeição e por não haver alegria em sua vida familiar, Marina agora tinha esses motivos para permanecer retirada em seu quarto, mais e mais. Ela voltava da escola em uma tarde de sexta-feira, ia direto para a cama e lia livros da biblioteca da família – foi uma leitora precoce, devorando Dostoiévski, Kafka, Proust e Gide – durante todo o fim de semana, saindo da cama apenas nas refeições. A pintura também se tornava uma obsessão. Suas primeiras pinturas eram retratos e naturezas-mortas, além de, mais imaginativamente, diagramas de jornadas dos confins do universo ao centro da terra. À noite, ia com amigos ao Teatro Nacional, na praça da República, não longe da rua Makedonska, e se esgueirava por trás do teatro para furtar os panos de lona dos fundos do palco, para pintar. Um deles era demasiado comprido para caber em seu estúdio, e sobressaía pela janela. Talvez tenha sido nessa tela que Marina arriscou sua pintura mais fantástica até então: "Era um círculo, como um cosmos, e então um fio e um embrião se desenvolvendo em um ser humano e então voltando para dentro de um vórtice". O cheiro

de terebintina pairava a sua volta, e ela precisaria usar luvas para ir à escola, para cobrir as manchas nas mãos das tintas baratas, praticamente irremovíveis, que utilizava.

Ainda no ginásio (como a escola era chamada), Marina começou a ir à universidade para ouvir a série de palestras anuais ministrada pelo advogado convertido em explorador, Tibor Sekelj. "Ele era como uma porta para um lugar desconhecido que eu queria explorar", comenta Marina. Sekelj falava de tribos da América do Sul, das expedições no Nepal e dos rituais de contadores de história indonésios, atiçando o desejo de Marina de fugir das restrições do lar de sua mãe e ver o mundo. A paixão de Marina pelas palestras de Sekelj era tamanha que ela nem sequer refletiu sobre ir à universidade por conta própria quando adolescente – e sem qualquer estímulo ou auxílio dos pais. "É incrível, este sentimento adulto que tínhamos na Iugoslávia", comenta ela. "Como se você nunca tivesse sido criança."

As aulas de arte eram a única coisa prazerosa na escola. Marina era patologicamente tímida, nervosa até mesmo para falar na rua, e fisicamente inadequada – seu corpo desajeitado no início da adolescência valeu-lhe o apelido de "girafa". Ela também ficava para trás nos estudos, em razão de sua indisposição para admitir que sua vista era tão ruim que mal podia enxergar o que estava escrito na lousa. Ao final, recebeu óculos, embora sua relutância em usá-los jamais tenha diminuído. Ela era orgulhosa demais para confessar que precisava deles e muito vaidosa para ser vista com eles; desfrutava em demasia da visão de mundo única que o astigmatismo e a sua vista curta lhe haviam conferido. As figuras pareciam nebulosas e alongadas, como as pinturas de El Greco – um estilo que alguns atribuíram ao astigmatismo. El Greco era o pintor favorito de Marina; ela sentiu uma ligação especial desde que Danica lhe contou que o nome do artista foram as primeiras palavras que saíram da boca da filha (uma história em que ambas gostavam de acreditar).

Marina foi uma estudante diligente e ansiosa. Quando obtinha boas notas na escola, Danica perguntava à professora quem havia lhe concedido, e exigia que fossem mais rigorosos. A única satisfação de Marina na escola, sua liderança no time de xadrez, logo se converteu em outra fonte de embaraço. Durante uma assembleia no colégio, ela deveria caminhar até o palco – enfeitada por seus sapatos ortopédicos, por conta dos pés chatos (as botas tinham uma placa de metal, como as ferraduras, e provocavam um tilintar a cada passo), óculos espessos (para variar) e "cabelo cortado do jeito errado" – para receber um prêmio de vitória do torneio de xadrez: uma pilha de tabuleiros para todos da equipe. Como era previsível, ela tropeçou ao deixar o palco, os tabuleiros saíram

voando e todos gargalharam histericamente. Marina permaneceu em seu quarto durante dias após esse constrangimento, e abandonou o clube de xadrez.

Quando tinha por volta de 14 anos, pediu ao pai um conjunto de tintas a óleo. Ela recebeu as tintas e algo mais: uma aula de pintura de um proeminente artista informalista, Filipo Filipović, ex-combatente e amigo de Vojo[17]. Ele chegou ao estúdio de Marina carregando consigo suas pinturas e também uma caixa de materiais definitivamente inadequados para serem pintados. Marina disse que queria pintar o pôr do sol. Filipo recortou uma tela em formato irregular e manchou-a de cola e betume. Atirou um pouco de cascalho à mistura e acrescentou um pouco de tinta amarela, vermelha e branca. Em seguida – executando uma técnica radical do informalismo apresentada pelo pintor de Zagreb Ivo Gattin no fim dos anos 1950 – verteu terebintina e gasolina à mistura, e ateou fogo[18]. "Isto é um pôr do sol", declarou. Quando, algumas horas depois, o fogo apagou e a tela esfriou e endureceu, Marina pendurou a confusão carbonizada e desmoronante na parede, deixando-a ali, diretamente sob a luz do sol, e partiu de férias com a família.

Marina teve longas férias de verão em sua infância, mas que não aliviavam a sua claustrofobia. Com Vojo ausente na maior parte do tempo, e Danica tendo o apoio de Milica e Ksenija, qualquer lar – de inverno ou verão – era um lugar opressivamente matriarcal. No início dos anos 1960, sua mãe comprou uma casa em Premantura, na ponta mais ao sul de Ístria, no Adriático. Ficava ao lado da casa de uma amiga de Danica, Mirjana Krstinić, secretária da Educação e Cultura na Croácia. O irmão de Danica, Djoko, também possuía uma casa na vizinhança. A proposta da residência de verão era trazer os descendentes da família a um recanto de limpeza e ar fresco (Danica tinha a impressão de que a Croácia, sendo costeira, era um lugar mais higiênico que a Sérvia), tudo em presença de sua distinta amiga. Porém, de algum modo, as visitas das famílias nunca coincidiam, e para Marina aquilo jamais foi o lugar idílico e aconchegante que pretendia ser. Relutava em nadar no mar em razão de um avassalador e narcísico medo de tubarões: acreditava que eles saberiam que ela estaria nadando ali, e se aproximariam de propósito apenas para comê-la. Velimir era destemido, mas casualmente mais absorto do que companheiro. Um garoto rechonchudo que raramente se levantava para qualquer atividade, e já havia merecido o apelido de toda a vida, *buco*, "gorducho".

Marina e Velimir com um amigo na praia de Opatija, Ístria, 1962.

Todo verão, depois de algumas semanas à beira-mar, Velimir e Marina eram enviados para as montanhas na Bósnia com a avó. Por meio dos contatos de Vojo e Danica, permaneciam em uma das dezenas de residências que Tito construíra pela Iugoslávia e que raramente, ou nunca, utilizava. Tito tinha sede de opulência: suas vilas, mesmo que jamais as tivesse visto, eram grotescamente luxuosas, repletas de animais empalhados enfeitando as paredes. Havia sempre um quarto principal ao qual os convidados ocasionais jamais tinham acesso; relatos conjecturavam se Tito havia ou não dormido ali. Até nas montanhas, Marina sentia como se estivesse na prisão. Não havia outras crianças na vizinhança e, mesmo se houvesse, era provavelmente muito tímida para se aproximar. Ao invés disso, permanecia confinada, jogando bilhar com Butzo, sob a rígida supervisão de Milica.

Quando Marina voltou para casa, a tela que fixara à parede havia se desintegrado em uma pilha de detritos pelo chão. Ficou fascinada com a transigência e a efemeridade daquele material – tal como a havia cativado a história de como Vida Jocić havia se tornado escultora, embora Marina não tivesse associado ambas as coisas na época. O atrevimento da destruição da pintura entranhou-se nela: tomou gosto por atividades

expositivas e perigosas. Por essa época, Vojo lhe brindou com uma pistola, um presente por seu amadurecimento. Marina via o presente como um tipo de arma pequena, elegante, que caberia na bolsa de uma dama aristocrática quando fosse à ópera. Nos bosques das proximidades de Belgrado, Vojo lhe deu uma aula de tiro, mas Marina perdeu a arma na neve. Mesmo assim, passou a nutrir sentimentos por uma arma. Certo dia, quando seus pais estavam fora, Marina e um amigo apanharam a pistola de Danica ao lado da cama e resolveram brincar de roleta-russa. "Ele pôs a arma contra a própria têmpora, atirou e nada aconteceu", relata Marina. "Apertei contra a minha, atirei e nada aconteceu. Então, apanhei a pistola e atirei em direção à biblioteca, e a bala foi direto em um livro." Em uma versão desta história recorrente, Marina alega que o livro seria *O idiota*, de Dostoiévski. Alguns anos depois, lançaria a proposta de uma performance que a colocava em um jogo de roleta-russa; sozinha, dessa vez.

Quando tinha por volta de 16 anos, Marina voltava para casa certa noite e, aguardando na base da escada pela chegada do elevador, ouviu passos e uma respiração carregada. Erguendo os olhos, viu um homem que não conhecia descendo as escadas devagar com as mãos dentro das calças. Entrou no elevador e puxou a porta de ferro gradeada no exato instante em que o homem atingiu o pé da escada. O elevador estava a meio caminho do segundo piso quando o homem esticou o braço e o segurou. Marina estava perfeitamente segura dentro do elevador. Fitando o homem abaixo dela, ficou fascinada com ele e sentiu-se presunçosamente poderosa. "Apenas olhe para mim", o homem suplicou, enquanto se masturbava dentro das calças. No dia seguinte, a mãe de Marina chegou do trabalho perturbada e furiosa. Não era um estado incomum; duas e meia era o horário em que Danica chegava em casa e "surgem as restrições", Marina recorda. Mas quando Danica ligou para a polícia e começou a gritar histericamente a respeito de um pervertido, Marina soube que a mesma coisa devia ter se passado com ela; achou aquilo muito divertido.

Danica considerava os homens anti-higiênicos e indignos de confiança. Esse perfil era embasado, e talvez justificado, pelos galanteios constantes de Vojo. Danica estava extremamente só e frágil atrás de suas fúrias e inflexíveis máscaras públicas, mas Marina nutria pouca simpatia, na época, pelo modo como o ciúme e a amargura distorciam a personalidade da mãe. As discussões entre os pais de Marina eram incansáveis e violentas. Em certa ocasião, Danica acordou Marina no meio da noite e a usou como um escudo humano para que Vojo não a espancasse. Outra algazarra devastadora ocorreu em um de seus aniversários de casamento. Tinham terminado o jantar e Vojo fez o gesto

inédito de lavar os pratos, mesmo que tivessem uma criada que fizesse aquilo para eles. Marina secava os pratos. Vojo acidentalmente derrubou um dos cálices de champagne, que se espatifou no assoalho. Danica começou a gritar, dizendo que ele não se importava com o casamento, da mesma forma como ele não se importava com o cálice. Sua invectiva prosseguiu durante minutos, e Vojo permaneceu atipicamente calmo e em silêncio. Quando terminou, Vojo apanhou os onze cálices de champagne remanescentes e atirou-os, um a um, no assoalho, dizendo: "Eu não posso escutar isso mais onze vezes".

Nos primeiros anos de sua adolescência, Marina descobriu os papéis de divórcio dos pais, escondidos entre lençóis dobrados no armário da lavanderia. Eles só se separariam de fato alguns anos mais tarde e, nesse ínterim, Marina jamais contou aos pais que sabia do segredo. Ksenija acreditava que Danica e Vojo adiaram a separação precisamente para evitar que Marina se magoasse, já que se encontrava em uma idade vulnerável. Após uma derradeira e épica briga entre os pais, em 1961, quando Marina tinha 15 anos, Vojo veio ao seu quarto no meio da noite e anunciou que estava indo embora. Foi morar em um hotel antes de passar a viver com Vesna Vukosavljević, a mulher com quem mantivera um caso durante muitos anos; mais tarde, tomou conta do filho do primeiro casamento de Vesna e praticamente desapareceu das vidas de Marina e Velimir. Marina sofreu muito com esta separação. Ocasionalmente, visitava o pai em seu hotel e ia vê-lo na universidade, onde ele passou a dar aulas de história militar. Marina assistia à parte final da palestra e o encontrava para um café, esperando que ele contasse algo sobre a mulher por quem sabia que se apaixonara e com quem havia decidido viver. Ele nunca lhe contou.

Em certa ocasião, Marina adentrou discretamente o teatro ao final da palestra do pai, torcendo para que não a reconhecessem. Pudera: o pai apontou para ela e declarou: "Essa é a minha filha". Todos os alunos se voltaram e riram histericamente quando a viram – a concretização de seus piores pesadelos de exposição pública. Sem saber por que estavam rindo, correu aos prantos para fora do teatro. Décadas mais tarde, descobriu o motivo por Goran Djordjević, um aluno que estivera na aula naquele dia. Vojo estava no meio da descrição de diversos ferimentos de guerra. "Um pedaço de granada arrancou fora um dos meus culhões", Vojo disse. "Pensei que seria um desastre. Mas vocês precisam ver a filha que tive." Naquele momento, Marina, de cabelos negros, jovem e esbelta entrou no teatro. A história do único testículo de Vojo era lendária entre os jovens de Belgrado; ele havia contado a todos os alunos que teve. Todos a conheciam, exceto Marina.

No verão de 1963, Danica enviou Marina a Paris, uma cidade que aquela considerava o apogeu da cultura e da civilização, para uma espécie de estudo intensivo de idiomas. Marina se hospedou na casa de diplomatas iugoslavos que viviam durante parte do ano no mesmo andar em que morava a família Abramović, no número 32 da rua Makedonska. Foi a primeira vez que Marina partiu sozinha de casa e, obediente, escreveu para a mãe.

> Ontem fui à recepção na residência de nossa embaixada. Havia alguns jovens de Zagreb por lá, de visita, e um coro cantando. Foi recebido com grande entusiasmo. Também encontrei Milla e Vladimir – são o filho e a filha do embaixador aqui em Paris, Miktor Miković. Hoje talvez vejamos a corrida de carros Le Mans. Amanhã vamos à piscina, que é muito luxuosa. […] Para a semana que vem consegui entradas para um concerto de órgão de Bach[19].

Um comportamento nada desregrado da jovem de 16 anos, pela primeira vez livre da mãe. Apenas Bach, dias de longas caminhadas (das quais adquiriu varizes que a incomodaram para o resto da vida), tardes no Louvre, e sentar-se nos cafés lendo literatura clássica francesa. Marina era o protótipo da alta cultura que sua mãe a criou para ser. Ainda assim, Marina não menciona o incidente que seria sua lembrança duradoura da viagem: estava sentada no Jardin de Luxembourg, prestes a comer uma banana. Sua mãe, obcecada por higiene, sempre a instruíra a lavar as bananas antes de comê-las, já que vinham da África e carregavam germes estranhos. Marina jamais vira um mictório, e supôs que seria uma pia pública. Assim, aproximou-se e começou a lavar a banana ali, para logo virar-se e ver que um homem urinava nele. Nada higiênico, mas certamente instrutivo para a inocente Marina.

Cerca de um ano após Vojo ter saído de casa, Marina viu o pai beijando Vesna na rua. Vojo fingiu não ter visto a filha, embora fosse evidente que haviam se reconhecido. Marina correu para casa, chorando histericamente. Ksenija se recorda de como "havia uma espécie de pânico no quarto de Marina". Milica ligava para Luka, marido de Ksenija, para "salvar Marina", já que ela ameaçava saltar da janela do terceiro andar. Precisaram chamar um médico para acalmá-la. Ainda que extremado, não se tratava de um comportamento atípico. Marina estava se tornando cada vez mais histriônica, descontente e melancólica. Sem saber para onde direcionar sua excessiva energia, para além da batalha constante com sua mãe tirânica, refugiou-se na fortaleza de seu estúdio. Certo dia, para protegê-lo de Danica, apanhou uma dúzia de latas de graxa de sapato e as atirou contra as paredes. O protesto espurco funcionou: Danica abriu a porta para ver o

que estava acontecendo no estúdio da filha e virou-se, mortificada, batendo a porta e deixando Marina sozinha.

04

Autogestão

Abramović em seu estúdio, por volta de 1969.

Aprovada nos exames de admissão da Academia de Belas-Artes de Belgrado, Marina Abramović começou a estudar, em 1965, no requintado edifício branco do *campus*, perto do velho forte de Kalemegdan, com vista para o rio Sava. A pintura era curso obrigatório na academia, o que agradou a Marina. Ela pintava temas radicais, mas em um estilo tradicional, adequado à academia. Fascinou-se por acidentes de carro e colecionava fotografias e artigos de jornal como material preparatório. Também fez uso dos contatos policiais do pai para descobrir mais acerca de colisões graves, e chegava às cenas para fazer esboços e tirar fotografias. Marina era absorvida pelos relatos do acidente, por sua violência e caráter abrupto, mas ficava frustrada com a própria incapacidade de traduzir isso por meio da pintura. No primeiro ano da academia, expôs seus quadros de acidentes

de caminhão tanto no Sindicato dos Trabalhadores de Belgrado quanto na galeria Dom Omladine (Casa da Juventude)[20]. Também expôs suas pinturas – provavelmente as naturezas-mortas e paisagens ao invés de acidentes de carro – no Salão de Outubro, uma mostra anual de pintores acadêmicos.

Enquanto Marina lutava para adentrar a vida pública, Velimir procurava retirar-se dela, depois de um rápido momento sob os holofotes. Seu dom para a poesia tornou-se evidente desde a infância. Um verso em estilo zen que escreveu, e do qual Marina sempre gostou, afirmava como "construir o abismo sob a ponte é uma tarefa para os mais avançados construtores". Aos 15 anos, uma reunião de seus poemas, SMEOP, foi publicada pela NOLIT (Nova Literatura), e ele foi entrevistado sobre o livro para a televisão. Velimir odiava a atenção e a expectativa que advinham da exposição de seu talento, e decidiu não ser jamais uma figura pública. "Você se apresenta diante do público, e o público o conduz", afirma Velimir. "Ou, se você conduz um público e é inteiramente dedicado a ele, você deixa de ser você." O contraste com o empenho nascente de Marina para o reconhecimento público – e, mais tarde, por uma espécie de serviço público em sua arte – não poderia ser maior. Pertencia a eles uma dinâmica fraterna complementar que se estabeleceu desde cedo e nunca mudou: Marina era ansiosamente hiperativa, obsessivamente produtiva e sempre aspirava ao reconhecimento público; Velimir, com diligência, se dispunha ao papel oposto de morosidade, contemplação privada e adotava um ar de satisfeita derrota.

Durante o seu período na academia, Abramović pintou nus volumosos e diversos retratos, além de acidentes de trânsito, a maioria assinados por "Marina" em letras grandes – o modo como seu herói Picasso assinava as telas. Mas a primeira vez que uma ideia sólida emergiu de seu trabalho foi em uma pequena pintura de 1965, *Three secrets* (Três segredos), a mais jovem obra e a única pintura que Abramović decidiu exumar de seus arquivos décadas mais tarde, e apresentá-la em uma monografia[21]. A pintura mostra três pedaços de pano – vermelho, verde e branco – enrolados em torno de três objetos misteriosos. A verdadeira exposição desse quadro ocorreu numa atualização em 1980, na qual Marina apresentou-o ao lado de uma escultura que replicava a pintura do modo mais preciso possível, trazendo-a para as três dimensões: três lenços das mesmas cores encobrindo três objetos reais não vistos.

Um retrato que Abramović pintou, em 1968, mostra sua amiga Evgenia Demnievski vestindo uma echarpe amarela, com uma palidez doentia no rosto, erguido em uma expressão de grave profundidade existencial, os olhos franzidos e desafiadores, voltados

para longe. Apesar dos extenuantes esforços expressionistas de Abramović em suas pinturas e de seu crescente interesse no corpo como tema, ela não havia ainda encontrado um caminho para expressar seu carisma e poder. Ela e seus pares na academia começavam a sentir uma vaga ambição por criar um novo tipo de arte, mas a academia não era o lugar para realizá-lo. Os acontecimentos de 1968 foram cruciais para dar aos alunos a confiança em sua voz cultural e, o mais importante, uma tribuna para utilizá-la.

Embora Danica e Vojo fossem muito atuantes no partido, a política raramente era um tema de discussão no lar em que Marina cresceu. Com os ilustres registros históricos e os prestigiosos cargos públicos dos pais, as dificuldades econômicas e políticas estiveram ausentes da vida de Marina. A expulsão de Vojo da guarda de elite de Tito e a ameaça de enviá-lo a Goli Otok foram mantidas em segredo e jamais debatidas. A fundamentada resistência de Vojo à pompa e ao decoro do titoísmo podia ser sintetizada com um incidente posterior à adesão de Marina à União dos Pioneiros – a versão iugoslava dos onipresentes grupos comunistas juvenis no Leste Europeu. Marina ficara encantada por receber o seu *marama*, o lenço vermelho que simbolizava sua passagem à juventude adulta e sua orgulhosa nacionalidade, e deixou-o ao lado da cama para que ficasse próximo dela enquanto dormia. Pela manhã, o marama havia sumido. Vojo o apanhara: amarrou-o em volta da cabeça para moldar seu característico penteado para trás. Na adolescência, Marina estava mais interessada na determinação comunista de *atravessar os muros* do que nos meandros ideológicos. Recortava as histórias dos jornais que achava engraçadas, mas ainda inspiradoras em sua cega seriedade. Ela dá um exemplo abstrato: “250 trabalhadores morreram na explosão de uma mina, mas a produção continua”.

Aderir à liga comunista dos estudantes na Academia de Belas-Artes foi um modo de seguir os passos da mãe e do pai, embora não tivesse essa percepção na época. A timidez do início de sua adolescência estava se desfazendo, e seu encanto e exuberância concederam-lhe vitória nas eleições como vice-secretária da organização do partido, na Academia. Era um início ambicioso, mas o ano de 1968 revelou-se a apoteose e o fim de seu interesse na política.

O papel de Belgrado nos levantes estudantis em todo o mundo naquele verão começou em 2 de junho, atiçado por uma discussão entre as autoridades da universidade e a polícia truculenta acerca do local de uma performance representada por um grupo da Ação Jovem da Brigada dos Operários, no complexo habitacional estudantil em Nova Belgrado. A insignificância da discussão refletia uma ira mais profunda com a crescente

desigualdade na Iugoslávia, a *burguesia vermelha* e a interminável burocracia da oligarquia partidária, além da irrealizada promessa de reforma democrática no regime de *autogestão*. Embora pouco sofresse com essas questões, Marina partilhava da frustração dos estudantes em relação às restrições por toda parte na Iugoslávia de Tito, e temia por seu futuro diante do crescimento do desemprego, em especial entre os colegas graduados[22].

Desde os anos 1950, Tito vinha promulgando reformas relativamente liberais no sistema comunista iugoslavo, passando de uma economia de orientação estalinista para um programa inédito de semi-independência para os órgãos municipais e industriais, nos quais os operários partilhavam dos lucros e organizavam as próprias fábricas (embora o Estado ainda tivesse a palavra final). Para Tito, era crucial distinguir o comunismo iugoslavo do comunismo estalinista durante o período Informbiro; e, com seu modelo de *autogestão*, ele acreditava estar sendo mais autêntico ao marxismo do que os soviéticos: estava permitindo que os operários deliberassem acerca dos resultados de seu trabalho. Em 1952, inspirado pela Liga Comunista de Marx, de 1848, o Partido Comunista Iugoslavo foi renomeado para Liga dos Comunistas, sinalizando a tentativa (hesitante, como se revelou) de traçar um limite entre partido e Estado, e de descentralizar o governo. Esperava-se, ou a esperança foi amplamente professada, que o Estado se "dissiparia"[23].

Ao invés disso, uma *nova classe* de burocratas sedentos pelo poder se consolidou na Iugoslávia, e em todos os outros Estados comunistas. Era esse o diagnóstico de Milovan Djilas, que havia sido comandante ao lado de Tito durante a guerra. Djilas era considerado um potencial sucessor ao cargo de premiê na Iugoslávia até publicar uma série de artigos em 1954, convocando uma democratização muito mais ampla do que a que já havia sido feita. Ele foi expulso do governo e, em 1956, foi aprisionado durante nove anos por seu apoio à revolta húngara contra a União Soviética, que, àquela altura, já retomara o diálogo com a Iugoslávia. Ao completar um ano de sua sentença na prisão, o muitíssimo influente livro *A nova classe* apareceu, definindo, a partir de uma experiência em primeira mão, uma "Burocracia política comunista [que] usa, desfruta e dispõe de propriedade nacionalizada à custa da coletivização que defendiam inicialmente"[24]. A obstinada dissidência de Djilas – ele nunca deixou de escrever livros criticando as contradições no poder comunista – foi uma inspiração para Marina e seus colegas estudantes em 1968.

Após as manifestações populares em Belgrado, os edifícios da universidade foram ocupados, com destaque para a faculdade de filosofia e sociologia. Folhetos foram distribuídos exigindo a "supressão das grandes desigualdades na Iugoslávia". Marina fazia parte do grupo que ocupava o edifício da Academia de Arte na universidade (separado da Academia de Belas-Artes, onde estudava). Os prédios estavam cobertos de pôsteres com dizeres do tipo "abaixo a burguesia vermelha" e "mostre a um burocrata que ele é incapaz e ele logo irá mostrá-lo do que é capaz"[25]. As ruas se encheram de guardas de choque e o *campus* universitário foi cercado, com exceção de uma única saída reservada aos estudantes exaustos pelo impasse.

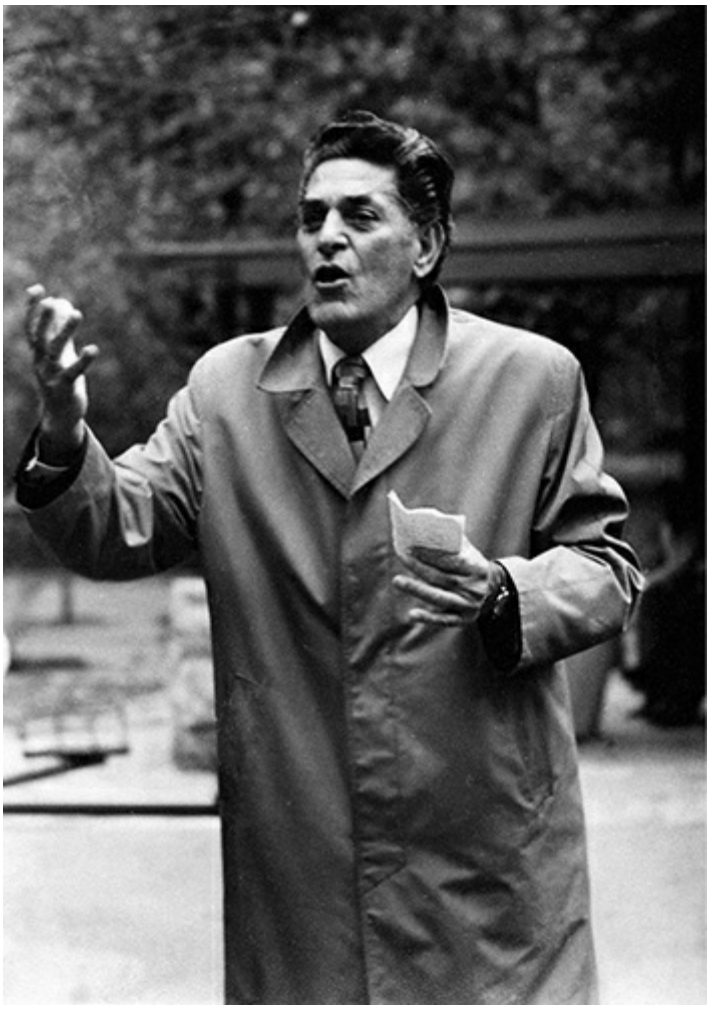
Vojo Abramović compareceu a muitas reuniões em prol dos estudantes. Marina assistiu-o durante um discurso na praça Marx e Engels, coroando sua desilusão com o aburguesamento do comunismo na Iugoslávia jogando fora sua carteira de filiação ao partido de maneira triunfal na frente da multidão. Era um indicativo da natureza relativamente liberal do regime de Tito o fato de que ele pudesse chegar a fazer isso; em qualquer outro país do Leste Europeu, ele teria sido preso imediatamente. "Fiquei muito orgulhosa com o gesto dele", disse Marina. "E minha mãe foi inteiramente contra." Ela também era inteiramente contra a participação de Marina nos protestos, ainda que ela tivesse sido muito mais politicamente radical em sua época. Na manhã seguinte, a carteira do partido foi devolvida a Vojo por alguns companheiros. Ele precisaria dela para retirar sua pensão.

Depois de uma reunião que atravessou a noite, o comitê de ação dos estudantes formalizou um programa de sete pontos, que reivindicava emprego para todos e reformas democráticas na Liga dos Comunistas, e exigia: o "privilégio em nossa sociedade precisa ser liquidado"[26]. Relevante para Marina e seus colegas da Academia de Belas-Artes, o programa também declarava que "relações culturais devem ser tais que a comercialização se mostre impossível e que sejam criadas condições para que as instalações culturais e criativas sejam abertas a todos"[27]. Especificamente, a faculdade de artes da universidade exigia que o clube social da polícia secreta em Belgrado, onde as esposas dos oficiais se reuniam aos domingos para jogar xadrez, tricotar e assistir filmes fosse convertido em um centro cultural de estudantes.

Tito anunciou que se dirigiria à nação na TV na noite de 10 de junho. Em uma assembleia geral naquela manhã, com todos os departamentos estudantis, Marina ficou chocada com o fato de que a única discussão dizia respeito aos preparativos da festa naquela noite após o discurso de Tito. Marina recorda de ter dito: "Desculpem-me, mas

não sabemos o que Tito irá dizer – como podemos fazer a festa?". "E eles responderam: 'Não seja ingênua. Seja lá o que disser, acabou'. E estalou na minha cabeça que não faz sentido. Seja lá o que disser, acabou. Isso significa que a história toda era apenas uma piada. Senti-me inacreditavelmente traída."

Ao final, a resposta de Tito aos estudantes foi notavelmente positiva, ainda que estratégica. Louvou o engajamento político e declarou que era fruto da autogestão. Embora não tenha dado resposta substantiva à maioria das exigências dos estudantes (com exceção da grande concessão de dobrar o salário mínimo de 12 dólares mensais), os estudantes sentiram-se justificados pelo apoio retórico de Tito, em desavença com a voz do governo e os jornais até aquele ponto (mais tarde, a mídia se desculparia pelo tom de suas reportagens, afirmando que se equivocaram quanto à mensagem dos estudantes)[28]. Estes concluíram a ocupação dos edifícios universitários, soltaram fogos e desfilaram triunfantes por Belgrado, como faziam desde o princípio. Marina fez o que o pai havia feito alguns dias antes: atirou fora sua carteira de adesão ao partido – com a diferença de tê-la atirado ao fogo. Apesar do frustrante fim dos protestos, os estudantes lograram algo concreto e extremamente importante: o Comitê da Cidade concordou em transformar o clube social da polícia secreta no Studentski Kulturni Centar – SKC (Centro Cultural do Estudante). Quando este abriu, quase três anos depois, Abramović utilizaria o espaço para saltar das pinturas ao trabalho com objetos, sons, e finalmente para suas primeiras performances – experimentos que não poderia ter realizado em outro lugar de Belgrado.



Vojo Abramović discursando na praça Marx e Engels, em Belgrado, 1968.

05

Vida na arte

Abramović diante de uma de suas pinturas de nuvens na abertura de uma exposição, possivelmente em Dom Omladine, 1970.

Após as manifestações, Marina começou a participar dos debates frequentes sobre arte, organizados por quatro de seus colegas da academia: Raša Todosijević, Gera Urkom, Neša Paripović e Zoran Popović. Os quatro se conheciam desde o início dos anos 1960, quando estudaram juntos em uma escola de desenho e artes gráficas, como preparação para a academia. Mais tarde, juntou-se a eles outro estudante, Era Milivojević, e o grupo estava formado, mais por coesão natural do que por algum tipo de deliberação obstinada. Não existia manifesto, nenhuma declaração ou publicação, nem mesmo um nome, aparte o adotado retrospectivamente como Grupo dos Seis ou Grupo 70, referência ao ano em que descobriram que, reunidos, constituíam uma força. Como o prometido SKC ainda não

havia sido entregue e tampouco havia um fórum para o grupo, o estúdio de Marina tornou-se uma sede regular de reuniões; adentravam a noite conversando, injuriando e ridicularizando a prática artística embotada que lhes era imposta na academia.

O estilo estabelecido era o modernismo acadêmico, um resquício dos anos 1950 que abordava apenas os problemas pictóricos e não possuía qualquer dimensão política e crítica real. O professor de Marina, Stojan Ćelić, um renomado artista na Iugoslávia na época, era um caso exemplar. Ele pintava abstrações gestuais geométricas em cores barrosas, com frequência o bege. Essa arte acadêmica inofensiva emergiu quando houve a ruptura com Stalin, em 1948, e a suspensão do breve engajamento dos artistas iugoslavos com o realismo socialista de estilo soviético. Em 1950, a Terceira Plenária do Comitê Central do Partido Comunista da Iugoslávia deliberou que a livre expressão artística era uma parte necessária do projeto nascente de autogestão. O Segundo Congresso de Artistas decidiu naquele mesmo ano que "é necessário resistir ao naturalismo não criativo que os artistas da URSS procuram impor a todo o mundo como Realismo Social"[29]. Popović, por exemplo, estava muito ciente da conquista dos artistas do pós-guerra em conseguir libertar a arte do custoso dever de promoção política. Mas a alternativa, o modernismo acadêmico, era "formal demais, apenas um jogo de cores e composição", afirma Popović. Esse estilo conservador de pintura, que representou a Iugoslávia na Bienal de Veneza desde os anos 1950 e se impregnara nos anos 1960, era, não obstante, visto com suspeitas por Tito. Na metade dos anos 1960, ele realizou diversos discursos contra a arte abstrata, insistindo que "só deve ser usada como decoração" e "não pode ser uma tendência na pintura que negue a criação realista"[30].

Popović, Abramović e os outros do Grupo dos Seis queriam abandonar esses velhos debates sobre ser a figuração ou a abstração o que melhor servia aos fins sociais e políticos, e mesmo se fins políticos deveriam ser utilizados na arte. Antes, Popović diz, "nossa geração, em minha opinião, queria conceder Eros na arte, pôr vida na arte". Nesse sentido – e apenas nesse sentido – concordavam com Tito quando este lamentava o quanto os jovens artistas "fugiam para a abstração, ao invés de moldar a nossa realidade"[31].

Abramović, em particular, estava pronta para *pôr vida na arte* e, de alguma maneira, canalizar sua personalidade expansiva, embora estivesse ainda a caminho de descobrir como fazê-la. Apesar de seu autorretrato – em pinturas e nos relatos posteriores de sua vida – mostrar a imagem de uma jovem tímida e triste, seus amigos da academia recordam-se dela como uma mulher exuberante, confiante em sua beleza,

tremendamente talentosa para se comunicar – "famosa por se colocar no lugar do outro", como afirma Popović – e dotada de um otimismo quase obsessivo. Durante uma das primeiras aulas na faculdade, seu professor declarou: "para ser artista é preciso ter culhões". Marina sentiu-se ameaçada por essa atitude dominante quando começou os estudos, mas naquele momento, enquanto se aproximava da graduação e tinha o apoio do Grupo dos Seis, sua autoconfiança e determinação haviam crescido. Carregava dentro de si o poder social e a presença física de sua mãe. Não se incomodava em ser a única mulher no grupo de seis artistas; quando muito, desfrutava da atenção que isso poderia lhe conceder.

Mesmo que conversassem sobre a pintura pictórica transcendental, Abramović ainda pintava figurativamente – de modo prolífico e com prazer. Utilizava telas quadradas, maiores do que qualquer um de seus companheiros da academia poderiam comprar, com cerca de um metro e meio. Além das pinturas de acidentes de carros, Abramović se interessava pelo efêmero e pela transitoriedade continuada em uma nova série de pinturas que retratavam as nuvens. Estas tinham um aspecto formalizado, símbolos de nuvens no lugar de estudos realistas. Abramović desenvolveu uma taxonomia das nuvens: repetidas, em forma de biscoito, extraídas da terra, como projeções, de cor negra que "rolavam e despencavam como bombas". E em muitas dessas pinturas de nuvens aparecia um corpo gigante, polpudo e pesado, carregado no céu e com frequência visto de costas. (Durante anos, Abramović realizou estudos a partir da mesma modelo, uma mulher velha e roliça, mas apenas uma vez desenhou seu retrato.) Ao final, o céu de Abramović se esvaziou e ela pintou uma grande tela branca, prateada e uma única nuvem.

Enquanto Abramović continuava trabalhando diligentemente na academia, Todosijević permanecia em estado de resistência pacífica. "Em meus últimos dois anos na academia, quase não trabalhei", ele se recorda. "Era a única reação possível à situação na academia." O grupo ainda não sabia com o que a nova arte que aspiravam pareceria, ou como seria. Um professor se exasperara tanto com a vaga resistência de Urkom a tudo o que lhe era ensinado que uma vez explodiu e lhe perguntou diretamente: "o que você quer?". Urkom retorquiu, calmo e confiante: "não sei. Mas eu sei o que não quero".

Havia, na verdade, muitos indicativos do que poderiam querer na pletora dos recentes grupos de vanguarda na Iugoslávia, embora nenhum desses tivesse ainda penetrado em Belgrado. A academia venerava apenas Paris; tinham pouca consideração

pelos grupos de arte progressiva tais como Exat 51, Gorgona e Oho, surgidos poucos anos antes. O Grupo Oho surgiu em Kranj, próximo a Liubliana, na Eslovênia, na metade dos anos 1960, quando Iztok Geister (também conhecido como IG Plamen) e Marko Pogačnik publicaram uma edição de poesia concreta em seu jornal estudantil. O nome Oho era uma fusão de *oko* (olho) e *uho* (ouvido), e proclamava uma arte baseada na pura apreensão. Pogačnik e Plamen escreveram no manifesto Oho: "objetos são reais. Aproximamo-nos da realidade de um objeto aceitando-o tal como é. Mas como é o objeto? A primeira coisa que percebemos é que o objeto é silencioso. E, no entanto, o objeto tem algo a dar!"[32]. Acreditavam que uma relação sujeito-objeto obliterava as qualidades dos objetos enquanto coisas autônomas. Acompanhando os *ready-mades* de Duchamp, a concepção também supunha a integração das apreensões da arte e da vida. Mas se Duchamp desejara interromper objetos comuns para permitir um novo pensamento ligado a eles, Plamen e Pogačnik apenas queriam que as pessoas observassem o objeto em si, não adulterado por qualquer pensamento.

O pioneiro e inédito modo de se relacionar com objetos físicos e confrontar a vida na arte, proposto por Oho, inaugurou um novo território para Abramović e seus colegas na academia. Oho também estava entre os primeiros a praticar a arte performática na Iugoslávia. Na Moderna Galerija, em Liubliana, em 1969, um membro do grupo David Nez realizou *Cosmologia*, obra na qual o artista se deitava em um círculo desenhado no chão, os membros estendidos, com uma lâmpada elétrica logo acima do abdome e, através da meditação e da respiração controlada, buscava harmonizar o seu corpo ao cosmos. Esse também era o início da virada transcendental de Oho, que culminou em sua última atividade em 1970 e 1971: um recuo, um estilo de vida, que eles chamavam de *instrução*. Em uma comunidade rural no diminuto vilarejo de Šempas, Eslovênia, analisaram e conceitualizaram todas as suas atividades, de comer a respirar e caminhar. A vida não era tão integrada à arte, mas engolida inteiramente por uma sensibilidade estética e meditativa; toda nuance de comportamento era vista como algo profundamente importante e performático. Mesmo as práticas artísticas convencionais, como pintar uma natureza-morta, eram conduzidas sob a rubrica de um exercício maior de observação e de viver a vida como se fosse arte.

Oho participou da Quarta Trienal Iugoslava de Arte Contemporânea em Belgrado, em 1970. Quando deram a palavra a Dom Omladine, Abramović estava na plateia e levantou-se para manifestar seu apoio e admiração às atividades de Oho. "Isto foi muito interessante para nós, porque conhecíamos a sua proveniência", comenta Ješa Denegri, na

época o curador do Museu de Arte Contemporânea em Belgrado, que mais tarde premiaria a obra de Abramović e seus colegas. “Ela era filha de uma pessoa totalmente impopular em nosso meio”, evoca Denegri, que ficou impressionado por Marina se afirmar na vanguarda com tanta obstinação, ao invés da arte convencional que Danica representava. A princípio, o grupo de seis artistas nutriu curiosidade por Oho. Mas, quando eles se retiraram para a comuna, para a sua *instrução,* e começaram a cultivar tomates e batatas em círculos, “achei ridículo”, comenta Urkom. “Todos os aldeões estavam rindo deles.”

Embora o Grupo dos Seis discutisse fervorosamente acerca da busca de modos que ultrapassassem a pintura tradicional, eles estavam interessados em figuras mais antigas, como Kazimir Malevich e Marcel Duchamp (como Gorgona e Oho), e, dentre os contemporâneos, em Arte Povera, Arte Conceitual nos Estados Unidos e nos sentidos místico-sociais de Joseph Beuys. Abramović também estava interessada em Beuys, e ainda mais em Yves Klein, mas o seu fascínio real era pelo zen-budismo, pela teosofia de Madame Blavatsky, pelos estudos antropológicos de Tibor Sekelj e pelos escritos do historiador romeno das religiões, Mircea Eliade. “Os artistas estão sempre inspirados em algo”, diz Marina. “Então, por que deveria me inspirar em segunda mão? Ao invés de olhar para os artistas em busca de inspiração, eu sempre quis olhar a fonte.”

Em 1969, Abramović fez sua primeira incursão na arte conceitual, sobre a qual ela e seus amigos conversavam com entusiasmo. Ela propôs a Dom Omladine uma performance com participação do público, chamada *Come wash with me* (Venha lavar comigo). Seria completamente diferente das refinadas aberturas de suas recentes exposições de pintura em locais consagrados como o *foyer* do Teatro Dadov, a Casa do Exército Popular da Iugoslávia e a galeria de ULUS, o Sindicato dos Artistas Plásticos da Sérvia. Abramović queria converter a galeria em uma lavanderia com pias instaladas nas paredes. Ao entrar, o público seria instruído a retirar suas roupas e a entregá-las a Abramović, que, assumindo parte da obsessão da mãe por limpeza, as lavaria, secaria e passaria a ferro. Quando as roupas dos visitantes estivessem limpas e secas (embora não constasse na proposta de Abramović de que modo as peças estariam secas em tempo razoável), o público poderia se vestir e sair. A proposta foi recusada.

Como Marina se preparava para sua exposição de graduação em 1970, concedeu seu estúdio para ser local de uma performance ligada ao Festival Internacional de Teatro de Belgrado, ocorrido anualmente. Marina observava enquanto um estudante quebrava ovos sobre uma mulher nua. A performance foi filmada pelo cinegrafista estruturalista

croata e artista performático Tomislav Gotovac. A influência do Acionismo Vienense e de Yves Klein tinha chegado a Belgrado, mas aqui tais atividades ainda se enquadravam no reino teatral, não nas artes visuais. Flagrada pela câmera nos fundos durante a performance, Marina parece constrangida e um tanto surpresa com a ousada atividade. As paredes de seu estúdio estavam repletas de pinturas que eram a conclusão de cinco anos de estudo: gigantescos corpos nus caminhando com dificuldade, alongando-se e debruçando-se sobre blocos arquitetônicos e nuvens feito amendoins pairando em redor. Naquele momento, havia ali um verdadeiro corpo nu bem na frente de Abramović: "Não entendi. Para mim era idiota", afirma Marina. Levaria mais ou menos um ano para que Abramović se libertasse da pintura e começasse a se concentrar em objetos, sentidos e experiências diretas e não mediadas, mas no filme pode-se ver as engrenagens começando a girar por trás do semblante confuso. "Quem é que precisa de mais uma porcaria de pintura?", disse Gotovac a Marina naquele dia, quando se conheceram. "Hoje é preciso pintar com a boceta e o pau." Ela gostou dele imediatamente.

Gotovac havia sido um dos protagonistas do primeiro *happening* em Zagreb, em 1967, que se revelaria muito mais duro que os anteriores, realizados nos Estados Unidos nos anos 1950, e mais próximo ao espírito provocativo do dadaísmo. Segundo relatos posteriores, a peça, chamada *Happ naš* (Nossa sorte), incluía Gotovac e seus companheiros Hrvoje Šercar e Ivo Lukas "tomando leite, comendo pão e destruindo um armário de cozinha no palco, além de tocarem instrumentos sem saber fazê-lo e atirarem bolas de papel e galinhas vivas na plateia"[33]. A exuberância física de Gotovac e seu perturbador senso de humor teriam se revelado também em uma ação anterior – realizada apenas para fotografias e não para um público – chamada *Showing Elle magazine* (Mostrando a revista Elle), de 1962. Gotovac está de pé, sem camisa e tremendo na neve em uma floresta, segurando um exemplar da *Elle* em uma página com a foto de uma mulher que veste um sutiã refinado. Nessa brilhante transposição de um inverno brutal comunista em fantasia midiática de consumo, Gotovac é quem está sorrindo; é ele quem está suficientemente à vontade com o corpo para ostentá-lo triunfante em circunstâncias ridículas. Muitos de seus filmes tinham a mesma abordagem entusiástica e o humor atrevido: o único objeto-tema de *Blue Rider* (1964)[34] era a reação de estranhamento das pessoas nos cafés e restaurantes de Zagreb, que subitamente se descobriam observados pela câmera móvel de Gotovac.

Gotovac estudava em Belgrado, na faculdade de Artes Dramáticas, quando conheceu Marina (Velimir estudaria mais tarde com ele no departamento de cinema). Ele

a levou com regularidade ao cinema Kinoteka, dobrando a esquina da rua Makedonska, e lhe deu informações sobre a história do cinema. “Ele conhecia cada cena, cada personagem”, Marina diz. “Ele sabia o nome de todos os atores e até dos figurantes de Kurosawa.” Gotovac conversou com Marina sobre a construção das cenas e as técnicas de composição. “Ele de fato me deu uma espécie de concepção sobre como enxergar”, continua Marina. Foi o primeiro a cultivar a intuição formal e dramática da artista, que lutava para encontrar expressão em suas morosas pinturas.

Marina ficava cada vez mais frustrada com a pintura: não conseguia fazer com que ela transmitisse a clareza e a emoção das ideias. Cogitou criar uma exposição que retirasse seu longo interesse em acidentes de carro para fora do reino pictórico. Queria estacionar dois caminhões gigantes bem na frente de uma galeria, seus faróis reluzentes no espaço. Ela esvaziaria a galeria, tal como Yves Klein tinha feito na Galeria Iris Clert em Paris, em 1958, para *Le vide* (O vazio), um evento com o qual Marina tinha familiaridade. “Eu quis criar esta situação de paranoia com os caminhões como enormes inimigos desconhecidos, o som dos motores ligados e a fumaça da combustão preenchendo o espaço”, recorda. Mas não conseguiu encontrar um lugar disposto a assumir o projeto. Klein era um dos poucos guias de Marina no mundo da arte, visto que compartilhava de sua sensibilidade misturada ao senso de humor subversivo. Ela gostava em especial de sua declaração de que suas pinturas eram as *cinzas* de sua arte – o que talvez a fizesse recordar de sua aula de pintura informal.

Em 1970, Abramović fez outra proposta, novamente para Dom Omladine, para uma performance muitíssimo arriscada. Caso fosse aceita, seria sua primeira performance; e poderia muito bem ser a última. Abramović pretendia permanecer de pé diante do público com suas roupas comuns, e depois trocá-las gradualmente por um tipo de roupas que sua mãe sempre comprou para ela: uma saia deselegante que descia até as panturrilhas, meias pesadas sintéticas, sapatos ortopédicos, uma blusa branca de algodão com pontos vermelhos. Seria como vestir a própria camisa de força. E, então, apontaria uma pistola contra a cabeça e apertaria o gatilho. “Esta performance teria dois fins possíveis”, Abramović escreveu[35]. Parece incrível que estivesse mesmo disposta a arriscar sua vida de maneira tão insolente; devia imaginar que a proposta seria rejeitada. Ainda assim, a ideia revela o embate de Abramović com a mãe. “Eu sonhava em matá-la. Sentia que não podia respirar. Tinha sonhos loucos nos quais estava ao lado de Hitler contra toda a minha família, e acordava suando”, afirma. “Tudo o que eu fazia estava sempre errado. Sempre este ambiente terrível de disciplina. Eu precisava escapar disso.

Eu queria colocar na linha todo o meu destino." Das duas uma: ou imperariam sobre ela a visão de Danica e a morte, ou a própria versão de Marina e a vida – mesmo que abreviada.

As ambições radicais de Abramović continuavam em compasso com a exposição pública de uma jovem e charmosa pintora acadêmica. No lugar da performance de roleta-russa em Dom Omladine, ela apresentou uma exposição de suas pinturas de nuvens. A abertura foi um evento tradicional, com violonistas clássicos entretendo os convidados enquanto estes bebericavam seus vinhos e Marina elegante, o que para ela na época significava vestir uma asseada peruca sobre seus longos cabelos espessos.

Por volta dessa época, Danica foi designada diretora do Museu da Revolução em Belgrado. Sempre que os chefes de Estado visitavam a Iugoslávia, parte do itinerário seria um passeio ao museu, e Danica faria a visita guiada. (Alguns anos depois, ela conduziu a visita do próprio Tito diante de uma comitiva de fotógrafos.) Danica havia sido nomeada representante iugoslava da Unesco e viajaria com frequência até a sua sede em Paris. Embora fosse uma figura intimidante, a extensão das dificuldades de Marina com ela jamais transparecia ao grupo de seis artistas. Sentiam que Marina exagerava a ferocidade de Danica, e raramente viam Marina tão taciturna quanto afirmava ser. Urkom se lembra de que certa noite, por volta dessa época, todos os integrantes do grupo conversavam no estúdio de Marina, como era de costume, e Danica entrou de súbito – não com um castigo, mas com um prato de panquecas para todos.

A frustração que sentia – com a mãe, com o ambiente artístico, com a estreiteza de Belgrado – era em parte sexual, assim como a energia por trás de suas propostas de performances cada vez mais agressivas. Ela ainda era virgem, e não por falta de interesse em sexo. "Antes de perder a virgindade eu me masturbava muito, porque tinha tanta energia e tantas restrições e não podia descarregar", recorda. Com um toque de recolher às 22h imposto por Danica mesmo com Marina em seus 20 e poucos anos, ela não podia frequentar as festas onde as abordagens normalmente eram feitas. Marina assistiu aos amigos com os corações partidos por seus primeiros amores, "e eu sempre pensando: está bem, nunca perderei a virgindade com alguém que amo. Eu preciso perder a virgindade de modo prático". Ela procurou um homem na academia de arte conhecido como o maior dos mulherengos. Convidou-se para ir até a casa dele, "ouvir alguns discos". Claro, ele disse. Quando? Domingo às 10h, Marina sugeriu. Normalmente, a essa hora ela estaria assistindo desenhos no cinema – mesmo em seus 20 e poucos – e Danica não desconfiaria de seu paradeiro. Marina chegou ao apartamento do homem, fez

café e acrescentou o mais barato conhaque albanês que havia trazido. Como se esperava, o sexo foi doloroso e constrangedor – e piorou com o fato de que o homem logo percebeu que estava sendo usado. “Ele me atirou longe e disse: ‘Quem você pensa que sou?’” Depois disso, “Não podia sequer pensar em sexo por um ano inteiro; foi horrível, a experiência toda”. Mas o encontro foi bem-sucedido em um sentido: o experimento de Marina de separar as emoções do corpo havia funcionado no instante em que ela exigiu isso de si.

Em seu último ano de faculdade, Marina se apaixonou por um colega e membro do Grupo dos Seis, Neša Paripović. Era um homem quieto e contemplativo, um contraste para a extravagante energia e ansiedade de Marina. Ele não tinha uma beleza convencional, e parecia mais velho do que os seus 30 anos. Marina talvez ficasse mais apaziguada do que atraída por ele; o seu atrativo talvez fosse o fato de que ele nunca competia pelo oxigênio da atenção. O relacionamento não foi particularmente apaixonado de início, e Marina teve um breve caso com o amigo de ambos, Era Milivojević, durante uma excursão de ônibus a igrejas na Itália, França e Espanha, organizada pela faculdade.

Danica Abramović (direita) conduz Tito (segundo a partir da direita) em uma visita ao Museu da Revolução, 1974.

Marina casa-se com Neša Paripović, em 21 de outubro de 1971.

Após graduar-se – recebeu uma nota de 9,25 (de 10), habilitando-a "ao título profissional de pintora acadêmica, e por conseguinte a todos os direitos associados a este título" –, Marina foi imediatamente à Academia de Belas-Artes em Zagreb para uma pós-graduação na oficina do pintor Krsto Hegedušić. O lugar de Marina fora provavelmente garantido pelos contatos da mãe, visto que naquela época estava claro que ela não possuía talento especial para a pintura. Marina desprezava a oferta de favores, mas foi alegre e com urgência a Zagreb, ansiosa para escapar do jugo materno pela primeira vez. Alguns meses após sua partida de Belgrado, Neša começou a sugerir que eles não deveriam mais ficar juntos. Instigada, Abramović apressou-se em voltar a Belgrado e casou-se com ele em 21 de outubro de 1971. Urkom foi testemunha de Paripović no escritório de registros; Vesna, uma antiga amiga do colégio, foi a de Marina. Danica não aprovou o casamento e não compareceu; tampouco a avó de Marina, o que a incomodou ainda mais. Vojo providenciou as alianças e convidou todos para almoçar em um restaurante deserto em Monte Avala, nas cercanias de Belgrado.

Paripović acompanhou Marina a Zagreb e também estudou com Hegedušić, que lecionava ali desde 1945. Pintores informais tradicionais como Ordan Petlevski e Ferdinand Kulmer, assim como membros de Gorgona, passaram pela oficina de Hegedušić. Ele poderia representar uma velha geração de pintores cuja prática soava

irrelevante a Marina e seus amigos, mas acolhia os experimentos de seus alunos e Marina nutria grande afeição por ele. “Os artistas normalmente têm uma única boa ideia em suas vidas”, Hegedušić disse em sua aula. “Duas, se tiverem sorte.” Marina ainda buscava a sua; em geral, trabalhava em planos para projetos que jamais poderiam ser realizados. Ao invés de pintar nuvens, desenvolveu a ideia de pintar *com* nuvens, usando aviões para escrever no céu com fumaça. Visitou o aeroporto para fazer perguntas sobre como alugar um avião (saía caro demais). Também desenhou diagramas de instalações que exporiam as pessoas a extremos sensoriais – da luz mais clara à escuridão mais negra, do ruído mais alto ao silêncio mais abafado. Também propôs uma apresentação de *land art*[36], ou arte sobre a terra – no caso, sobre o mar – em grande escala: a imagem de uma pequena ilha montanhosa criando uma pirâmide contra o horizonte, um barco de alta velocidade dirigindo-se para a ilha e deixando um rastro de água branca e, no mesmo eixo, um avião partindo da ilha e deixando um rastro de fumaça. Isso criaria a ilusão de uma linha vertical contínua em intersecção com o horizonte sobre a ilha, e formando uma cruz.

Durante sua permanência em Zagreb, Marina conheceu uma colega chamada Srebrenka Ilić. “Ela era muito perturbada”, afirma Marina. “Falava constantemente em suicídio. Eu estava sempre farta dela. Eu disse vá e se mate e nos deixe em paz.” Srebrenka ligou para Marina uma tarde, convidando-a para se encontrarem, mas, como chovia muito e Marina estava lendo, acabou pegando no sono. Naquela noite, Srebrenka certificou-se três vezes de que se mataria: cortou os pulsos, acendeu o gás da cozinha e enforcou-se com um cabo elétrico. “Eu fiquei tão furiosa”, comenta Marina. “Todos ficaram tão furiosos com ela. Esse funeral foi tão cheio de ira. Eu falei, ‘Porra, qual é, ela é bonita, por que esta besteira?’” Após o funeral, Marina retornou ao seu pequeno apartamento de um quarto – Neša não estava lá naquela época – e deitou-se na cama. Quando despertou, ou talvez quando ainda estivesse dormindo, Marina viu Srebrenka sentada ao lado dela em meio a uma luz azul. “Fiquei mesmo apavorada”, diz Marina, e precisou dormir em algum outro lugar naquela noite, embora continuasse a sentir a presença da mulher quando voltou ao apartamento. Era a continuação da sensibilidade a energias sobrenaturais que Marina sentia desde criança, quando temia a presença da entidade e quando o misterioso livro do cosmos apareceu sobre sua cama. Mas sua resposta ao suicídio da colega também sinalizava algo mais concreto. Marina sempre se sentiu emocionalmente frágil, e tinha dificuldades em se envolver com esse tipo de vulnerabilidade quando a via em outras pessoas. Emergia dela uma severidade emotiva, uma espécie de amor à vida, cruel e implacável, que ignorava e obliterava a fraqueza.

06

Uma nova arte para uma nova sociedade

Alguns artistas que apresentaram trabalhos em Drangularium no Studentski Kulturni Centar – SKC, 1971. De pé, da esquerda para a direita: Gera Urkom, Stevan Knežević, Raša Todosijević, Zoran Popović, Neša Paripović, Srebrenka Ilić, Bora Iljovski, Florijan Hajdu, Era Milivojević. Sentadas, da esquerda para a direita: Evgenia Demnievski, Dunja Blažević, Marinela Koželj, Marina Abramović.

O antigo clube social da polícia secreta, no centro de Belgrado e perto de Nemanjina ulica, a rua onde se localizavam os ministérios do governo, era um edifício *kitsch* que simulava um castelo feito de grandes blocos de tijolos amarelos. Tinha uma torre pequena com uma escada espiral, um grande espaço de teatro, um bar e um saguão, uma sala vazia para ser convertida em galeria e um pátio. Três anos após as manifestações dos estudantes e a promessa da Liga dos Comunistas de entregar o edifício, ele finalmente abriu como Studentski Kulturni Centar – SKC, em abril de 1971. Era emblemático que aquele edifício, a epítome da insidiosa oligarquia contestada pelos estudantes, estivesse sendo entregue para o uso estudantil. Mas a recompensa de Tito aos estudantes por sua tenacidade em 1968 foi um presente tático: deixe que tenham voz, mas

que esta permaneça circunscrita, em segurança, dentro do edifício. Zagreb e Liubliana já tinham seus centros culturais; era justo que Belgrado também o tivesse.

Dunja Blažević, recém-graduada em história da arte pela Universidade de Belgrado, foi designada diretora da galeria do SKC. Era filha de Jakov Blažević, presidente do parlamento da Croácia desde 1967 – outro fator que reassegurava a tolerância do SKC pelas autoridades municipais. Blažević e os diretores dos outros departamentos do SKC – cinema, teatro, música – desenvolveram seus programas ao longo do ano anterior à abertura do SKC. O Instituto de Artes Contemporâneas, em Londres, foi o modelo para um centro experimental e multidisciplinar como nenhum outro em Belgrado – mais acessível que o Museu de Arte Contemporânea, mais ousado que o Dom Omladine e muito maior que o Atelje 212, um dos únicos espaços de arte contemporânea na cidade. A meta de Blažević era nada menos do que articular uma nova arte para uma nova sociedade. Havia um suntuoso candelabro na entrada, que foi retirado imediatamente, e Marina e seus colegas do Grupo dos Seis derrubaram os elegantes painéis de madeira nas paredes do que deveria se tornar a galeria SKC.

Blažević conhecera Danica antes de conhecer Marina, já que ambas eram bem relacionadas na arte e na instituição do partido em Belgrado. Assim, Marina estava em posição vantajosa para persuadir Blažević a permitir que ela e seus colegas da academia começassem a usar o espaço da galeria do SKC. Lá era possível fazer e exibir sua arte quase imediatamente, sem o processo burocrático de inscrição, análise, aprovação e captação de fundos (advindos da Universidade de Belgrado). Essa seria a verdadeira escola de pós-graduação de Marina.

O SKC tornou-se um salão aberto para as discussões em curso entre Blažević, o Grupo dos Seis e muitos outros artistas, reunidos em torno de uma nova geração de historiadores da arte e críticos recém-graduados da universidade, como Bojana Pejić, Jasna Tijardović, Biljana Tomić, além da mais consagrada e crucial figura de Ješa Denegri. Estavam todos famintos por algo mais do que as ortodoxias modernistas da arte iugoslava oficial. Para a primeira exibição no SKC, Blažević sugeriu a ideia de um *Drangularium* – um "bugigangário". Cerca de trinta artistas de todas as gerações eram convidados a exibir objetos cotidianos, que normalmente não considerariam arte, mas que possuíssem uma importância significativa para eles. O conceito era inspirado em arte povera, na ideia de que materiais baratos e descartáveis poderiam ser a base da escultura. Além disso, Blazevic se encontrava com Jannis Kounnellis em suas viagens a

Itália. A recategorização de Duchamp de objetos encontrados e apropriados, em seus *ready-mades,* foi outra influência crucial; e, mais regionalmente, a crença de Oho no poder dos objetos banais pode também ter exercido seu papel. Abramović vinha diariamente de Zagreb, onde concluía sua pós-graduação, para participar da exposição. Trouxe um pequeno tapete feito de pelos de cordeiro que tinha um formato similar às nuvens que ainda pintava na época. Também expôs uma casca de amendoim pregada à parede, além de dois objetos encontrados na rua: o número de uma casa, 334, de metal, e uma grosseira e gigante armação de óculos. "A questão é: onde está a verdade?", escreveu Abramović ao lado de seu trabalho no pequeno catálogo da SKC publicada para a *Drangularium*. "O que vemos é o que realmente vemos, ou vemos o que pensamos ver." Estava claro que ela enxergava nuvens por toda parte naquele tempo.

Ao contrário de Abramović, Urkom entendeu que a tarefa seria trazer um objeto mundano que não possuísse quaisquer associações artísticas, ou mesmo estéticas. "A maioria dos objetos que me rodeiam e que me servem, quando destacados, adquirem um significado sem relações com a minha vontade – um significado que eu não desejava. Por esta razão expus o meu cobertor verde, que não possuía significado contra a minha vontade. É apenas um cobertor verde." A amiga de Abramović, Evgenia Demnievski, trouxe a porta de seu estúdio – "um objeto prático com o qual estou em contato todos os dias por meio da maçaneta". Popović trouxe um álbum de família, um rádio e um jogo de xadrez. Mais tarde percebeu que aqueles itens representavam seus abrangentes interesses artísticos: fotografia, som, mente. Durante a abertura da exposição, Popović estava na estação de rádio local, em uma transmissão que tocava em seu rádio no SKC. Todosijević expôs sua bela namorada, Marinela Koželj, sentada ao lado de uma mesa de cabeceira azul com uma garrafa em cima. "Não tenho desculpas racionais para os objetos que expus", comentou Todosijević. "Não desejo que sejam interpretados como simbólicos, associativos ou que lhes deem ou tomem atributos"[37]. *Drangularium* não era um manifesto para destacar as ambições estéticas dos artistas no SKC; nem sequer possuía coerência. "Quanto aos objetos expostos, eram *comme ci comme ça*", afirma Todosijević. "Mas, quanto à atmosfera, tratou-se de um marco. Após *Drangularium*, tudo ficou diferente." Para Abramović, foi a primeira vez que ela conseguiu produzir algo além de pintar.

Abramović desenvolvia uma ambição profissional impressionante. Criou algo chamado Centro de Arte Amplificada, um logo timbrado elaborado por Popović, que tentava contatos com o mundo da arte fora de Belgrado. Abramović contratou um amigo

que trabalhava na embaixada norte-americana em Belgrado para escrever cartas em inglês (apesar dos anos de ensino particular, o inglês de Marina ainda era fraco) para museus e galerias pelo mundo, solicitando catálogos e informação sobre como se inscrever em exposições. Esperando o retorno de uma extensa quantidade de correspondência, Marina construiu uma grande caixa de correio de madeira para a entrada do número 32 da Makedonska. Uma das cartas enviadas em 1971 era para o Instituto de Artes Contemporâneas de Londres, escrita em urgentes letras maiúsculas, solicitando a troca de informações e de materiais. A carta terminava: "ESPERAMOS MANTER UM CONTATO PERMANENTE"[38]. Certa vez, Milivojević visitou Marina em seu estúdio e encontrou-a fazendo uma lista das galerias mais importantes de Nova York. Ele se lembra: "Além da prática artística, ela estava sempre examinando o sistema da arte. Ela fazia duas coisas paralelas".

Marina estava radiante com a nova independência que encontrou por meio do SKC. Passava todo o seu tempo lá, e o decadente apartamento onde cresceu – privado de qualquer emoção ou diálogo e, àquele tempo, já por dez anos sem a presença de seu pai – tornou-se apenas um lugar para dormir. Encontrava-se atada a um frustrante esquema de vida: mesmo casada com Neša, e mesmo que o apartamento fosse grande o suficiente para acomodá-lo, Danica não permitira que ele se mudasse (e eles não tinham condições para pagar um aluguel juntos). Ela não conseguia autorização sequer para que ele passasse a noite ali. Danica achava que Neša era muito preguiçoso e bebia demais para ser um marido apropriado para sua filha. Nas raras ocasiões em que Neša dormiu com sua esposa, precisou sair na surdina pela manhã antes que Danica acordasse. Marina culpava Danica por não permitir que Neša morasse com elas; Ksenija, representando a posição de Danica, recorda a situação de modo diferente: foram os pais de Neša, igualmente tirânicos e superprotetores, que não permitiam que Neša morasse com Marina, ou vice-versa. O que ninguém levava em consideração era a possibilidade de que Marina estivesse deliberadamente mantendo o marido a uma distância segura, de modo que ele pudesse fornecer-lhe conforto sem precisar organizar a vida a sua volta. Com exceção do breve período em que estudaram em Zagreb, jamais morariam juntos.

Naquele verão, Marina apostou em sua liberdade comprando uma casa no pequeno vilarejo de Grožnjan, na Ístria, no interior e ao norte da casa de praia dos Abramović em Premantura. Grožnjan era uma espécie de colônia de artistas, e Marina comprou a casa, para ser um refúgio de verão, de um dos seus antigos professores da academia de Belgrado, Miloš Bajić. Fez os pagamentos com o dinheiro que guardou dos serviços

alternativos que realizou: nos últimos verões havia restaurado mosaicos e afrescos em Poreč, na Ístria, o que era um trabalho normal para estudantes de arte (Urkom também o fizera); ela ainda ajudou no planejamento de convenções e feiras de comércio em Belgrado e limpou os interiores de edifícios recém-construídos – outros trabalhos comuns para estudantes. A segurança de sua origem – o fato de que suas necessidades básicas eram automaticamente satisfeitas – possibilitava que reservasse todo o dinheiro que recebia desses trabalhos para a profissionalização de sua prática artística e para a execução de seus primeiros passos para escapar da Makedonska, nº 32. Não obstante, continuou vivendo ali e visitando Grožnjan apenas ocasionalmente. Havia razões culturais e pragmáticas para isso: era normal, na Iugoslávia, que os jovens adultos permanecessem na casa dos pais – a maioria de seus companheiros no SKC o faziam – e, além de tudo, Marina possuía seu próprio estúdio gratuito por lá. Mas o fato de permanecer sob o mesmo teto da mãe por tanto tempo, ainda que o achasse tão opressivo, indicava que havia uma ligação entre as duas muito mais forte do que Marina estava disposta a admitir.

Em agosto de 1970, Marina e Neša estiveram em Grožnjan para o festival de artes da cidade, onde juntos criaram uma pintura de Piero della Francesca e a penduraram em um restaurante do vilarejo. Retornaram ao restaurante no ano seguinte para participar da exposição Ação T-71, organizada pela local Galeria T-70[39]. Neša suspendeu uma tela vermelha monocromática na praça do vilarejo quando o sol se ergueu, e chamou-a de *Praça vermelha*. Urkom e Popović também participaram do festival naquele ano. Urkom proclamou a sua mera presença em Grožnjan como sendo uma obra de arte; Popović inclinou três tábuas de um metro e meio contra uma parede e nelas pintou linhas paralelas. A contribuição de Abramović foi, a seu ver, uma incursão inédita na *land art*: em uma pequena área de vegetação rasteira, pintou todas as pedras de azul.

O ímpeto crescia após *Drangularium*, e Biljana Tomić, que substituíra Blažević enquanto esta passava um ano nos Estados Unidos, imediatamente apresentou a exposição *Objetos e projetos*. O projeto de Abramović se chamava *Liberation of the horizon* (Liberação do horizonte): tirou uma foto da praça da República e embranqueceu os edifícios em sua volta durante o processo de impressão. Desenvolveu essa ideia ao longo dos anos seguintes, tirando fotos de cenas urbanas comuns, ao estilo de cartões-postais em Belgrado, e apagando a maior parte dos edifícios no fundo. O Teatro Nacional na praça da República foi apagado, deixando um vazio branco atrás da estátua de Mihailo Obrenović III (duas vezes príncipe da Sérvia na metade do século XIX) sobre seu cavalo.

Em outra imagem, Abramović apagou o velho palácio da dinastia Obrenović, usado como assembleia política da cidade. Nada permanece na imagem além do gramado defronte, alguns carros enquadrados contra o céu vazio e pessoas caminhando. Abramović deve ter se inspirado nos permanentes retoques que aplicavam no Museu da Revolução, onde sua mãe trabalhava, fazendo com que ministros e membros do partido que tivessem sido expulsos fossem eliminados das enormes fotos-murais nas paredes. Mas ela conduzia essa técnica, particularmente violenta, para outra direção. Suas imagens transmitem uma sensação de alheamento de Belgrado em relação ao mundo exterior, a claustrofobia que Marina sentia na cidade e seu desespero por se libertar – ela mudou o nome da série para "Libertando o horizonte" quando exibiu todos os trabalhos dois anos depois.

Apenas um mês após *Objetos e projetos*, Tomić e os artistas do SKC apresentaram uma exposição para coincidir com o anual Salão de Outubro. Ainda que não fosse explicitamente descrito como um Salão de Outubro alternativo, a exposição era um anúncio de que o SKC não seria a obediente instituição que as autoridades esperavam. Abramović ainda se dividia entre os dois mundos: suas pinturas apareceram no Salão de Outubro no ano anterior, assim como em 1968 e em 1965[40]. Danica envolvera oficialmente Marina no Sindicato dos Artistas Sérvios de Belas-Artes (ULUS). Os membros tinham assegurada participação no Salão, e também possuíam garantias de benefícios do Estado e pensão aos 75 anos. No sofisticado cartão de adesão, que vinha em uma carteira branca revestida de couro falso, Danica assinou em nome da filha, e descreveu-a (segundo sua intenção) como uma *akademski slikar* – pintora acadêmica. Sem o conhecimento de Marina, Danica continuou pagando a adesão ao ULUS durante os trinta anos seguintes. Mesmo depois que Marina deixou a Iugoslávia e ficou sem pegar em um pincel durante anos, Danica ainda desejava preservar a imagem de sua filha como uma pintora respeitável – e garantir-lhe uma pensão, caso ela precisasse.

Quando as pessoas chegavam ao SKC após terem passado pelo Salão de Outubro oficial, ninguém poderia dizer onde se encontrava a arte. Popović apresentou apenas alguns artigos de papelaria, que chamou de *Escritório de arte*. Urkom tirou cópias de objetos até que desbotassem a ponto de ficarem invisíveis. Mas as obras mais radicais e insidiosas foram de Abramović. Após progredir da pintura aos objetos em *Drangularium* alguns meses antes (embora ainda se arriscasse na pintura por mais alguns anos), ela agora abandonava os objetos para trabalhar com o imaterial: o som. Em uma árvore na esquina, ao lado do SKC, armou um megafone que emitia registros sonoros de pássaros cantando – uma sobreposição nitidamente gratuita e cômica da natureza. Dentro da

galeria, Marina instalou três caixas de papelão, ocultando gravadores que emitiam sons de balido das ovelhas, do vento e do mar. Com o som, Abramović percebeu que podia remover o objeto de arte convencional que, para ela, interferia em algo mais importante: a experiência física e mental imediata.

A mostra de outubro de 1971 também se destacou por trazer a primeira possível performance de Abramović, ainda que fosse mais uma efusão espontânea de sua costumeira personalidade extrovertida, e de fazer parte de uma obra de Milivojević e não dela. Milivojević havia acabado de cobrir um grande espelho no saguão do SKC com uma fita para embalagens, moldando uma espécie de escultura intersticial e encrespada, feita de quase nada, sobre alguma coisa que era quase nada: a translucidez sobre um reflexo. Foi um gesto deliberadamente pequeno que gerou o efeito de encobrir a imagem das pessoas no espelho. Enquanto isso, em outra parte do *lounge*, Abramović deitou-se sobre uma mesa por nenhuma razão específica a não ser a de estar cansada (e sempre fisicamente expressiva). Milivojević resolveu mumificar Abramović com sua fita. Sem qualquer explicação, começou a grudar pedaços e mais pedaços sobre ela, da boca até os pés. Abramović aceitou de imediato o que Milivojević fazia. Aparte o seu mordaz senso de diversão, talvez se sentisse como uma das modelos nas pinturas de *Anthropométrie* de Yves Klein – a bela ferramenta passiva em um ato de criação dominador. Aquela performance improvisada foi um momento essencial para a coesão do Grupo dos Seis e seus aliados mais próximos. "Todo mundo abraçou a ideia e permaneceu ali", evoca Urkom. Cerca de onze pessoas, incluindo os seis do grupo, Biljana Tomić, Ješa Denegri, Marinela Koželj, Jasna Tijardović e Bojana Pejić, assistiam avidamente. "Mas todos os outros se afastaram, porque era chocante. Evgenia [Demnievski] estava lá, mas logo se afastou, repelida."

Embora o Grupo dos Seis fosse de amigos próximos e consultores das obras uns dos outros, eles nunca colaboraram diretamente. Cada obra – mesmo a mumificação de Marina por Milivojević – tinha apenas um autor. Não havia nada parecido a uma adesão formal ao grupo, apenas uma espécie de envolvimento voluntário. Aqueles que não eram tão envolvidos, como Demnievski, simplesmente ficavam pelo caminho. Urkom escreveu em 1972:

> Não é que compartilhássemos a mesma atitude para com a arte, diríamos que a proximidade de nossas visões se originava de pontos de vista similares perante a vida. Durante estas apresentações em conjunto e debates frequentes ao longo dos últimos anos, trabalhamos para construir uma abordagem

> homogênea da arte. Por meio do esforço mútuo, logramos definir alguns elementos do que estávamos buscando – graças ao fato de que a atitude de cada um era, de certo modo, importante para os outros[41].

Que atitude era aquela – perante a vida, e entre eles? Os quatro amigos iniciais – Paripović, Urkom, Todosijević, Popović – eram de famílias oriundas das classes trabalhadoras, assim como Milivojević, que na verdade não tinha onde morar naquela época e dormia em casas abandonadas ou em estações de trem. Abramović veio de uma família rica, da alta patente dentro do partido, mas a despeito da pura diferença de classe, aquilo nada representava no relacionamento do grupo. Todos compartilhavam as frustrações das monotonias do titoísmo, a anulação da expressão individual e um desejo de ir além da polaridade dos papéis tradicionais da arte como uma pura estética agradável (como no modernismo acadêmico) ou algo politicamente dócil (como no realismo socialista). Algo começava a se integrar no SKC: um modo de impor a arte dentro da vida, de avivar a arte. Era parte do trabalho pós-abstrato, pós-objeto, era baseado em processos mentais que críticos como Ješa Denegri cunharam de Prática da Nova Arte. Este termo abrangia a arte do processo, a arte conceitual, a *land art*, a videoarte, a arte sonora e as *ações* que estavam sendo realizadas no SKC em Belgrado e, um pouco antes, pelo grupo Bosch+Bosch em Vojvodina e pelo grupo KOD em Novi Sad[42]. Mas os trabalhos de Abramović, cada vez mais dramáticos e com base no espetáculo, de algum modo afrontavam as pequenas ações mais cerebrais, comuns à Prática da Nova Arte.

Em 1971, Tomislav Gotovac, em visita de Zagreb, correu nu pelas ruas de Belgrado em uma performance. As ações do Grupo dos Seis, àquela altura, eram gestos sem dramaticidade, baseados em conceitos mais mentais do que na exuberância física ou emocional. Os *Axiomas* de Popović, uma série de performances, fotografias e desenhos, são ilustrativos. Ele prendeu luzes de Natal em cada um dos seus dedos e permaneceu no teatro do SKC diante do público, deixando-se fotografar enquanto fazia objetos geométricos fugazes com as luzes no ar. As fotografias de um lapso de tempo resultaram depois em quadrados, círculos e cruzes. Ninguém no SKC, nem mesmo Abramović, havia projetado o corpo a extremos ou tentado imprimir uma experiência transformadora. Mas nos momentos em que Marina era cerebral, ela brincava com isso. Em uma exposição em grupo chamada *Sinalismo*, no Museu de Arte Contemporânea de Belgrado, nessa época, ela apresentou o conceito de um programa de computador que atuaria como uma *máquina*

de lavar palavras – embaralhando a sintaxe, muito parecido ao que faria depois ao falar o inglês, revigorando palavras cansadas com um significado novo.

Abramović tornou-se quase tão prolífica com sua obra imaterial como havia sido com sua pintura. Em fevereiro de 1972, criou três novas obras sonoras na exposição *Jovens artistas e jovens críticos*. A primeira consistia apenas no som de passos. Outra se chamava *Floresta*: um quarto com efeitos sonoros de floresta (vento, animais, aves) e instruções – "Esta é uma floresta. Caminhe, corra, respire. Sinta-se numa floresta. Escreva suas impressões" – escritas em grandes folhas de papel penduradas nas paredes. O convite para participar levou Marina a desenvolver o desenho do cosmos, *Rujan*, exibido em Zagreb naquele ano, que possuía instruções ao estilo de livros de história infantis: "1. Ligue estrelas e planetas com o lápis. 2. Descreva suas aventuras no cosmos"[43]. Outra instalação participativa que fez no Museu de Arte Contemporânea, *Guerra*, era muito mais brutal. Aqui, ela percebia uma ideia concebida em Zagreb: um estreito corredor que estremecia ao som gravado de uma metralhadora quando as pessoas passavam. Como o seu conhecimento do mundo da arte para fora de Belgrado era ainda limitado, e não havia muitas revistas disponíveis, Abramović provavelmente desconhecia o *Performance corridor* (Corredor performance), de Bruce Nauman: duas paredes de madeira compensada a uma distância de 60 centímetros uma da outra. Exposto pela primeira vez em 1969 nos Estados Unidos, o corredor de Nauman também havia sido projetado para o uso público, mas não continha efeitos sonoros especiais[44].

De Nova York, Blažević retornou a Belgrado em setembro, a tempo para a segunda exposição, que coincidiria com o Salão de Outubro. Revelou-se tão provocativa quanto a do ano anterior: na porta de vidro da galeria, Urkom prendeu um pedaço de papel com a declaração: "A definição da arte não é". Abramović continuou a trabalhar com som, mas de um modo mais agressivamente localizado: do lado de fora, produziu o efeito de concreto desabando, provocando a ilusão de que o SKC desmoronava. A princípio pretendeu instalar a obra em uma ponte sobre o Sava; mas o edifício da Academia de Belas-Artes, que o Grupo dos Seis alegremente deixava para trás, poderia ter sido o local mais apropriado para a instalação.

Abramović criou uma outra instalação naquele mesmo mês de outubro, em um quarto circular no lado oposto à galeria principal do SKC. Em *Sound environment white* (Ambiente sonoro branco), que não era nem uma arte localizada, nem de deslocalização, Abramović cobriu inteiramente as paredes, o teto e o chão da sala com centenas de folhas de papel branco. No chão, colocou um gravador que tocava uma fita em branco, com

exceção de um momento fugaz em que Abramović registrou as palavras “Eu te amo”. Não foram muitos os que ouviram a mensagem. Para concluir, Abramović não poderia deixar quieto aquele ambiente mínimo e primitivo; ela precisava injetar emoção naquilo. Mais tarde, Velimir fez um filme de Abramović e alguns amigos destruindo, satisfeitos, a instalação, arrancando as folhas de papel, atirando-as ao ar e rolando em meio àquilo. Abramović parecia muito natural diante da câmera, rindo, saltitando e se divertindo faceiramente na bagunça que criava.

Esse sentido lúdico também se evidenciou em outra composição sonora que instalou no saguão do SKC e que, por acaso, lembrava o portão de embarque de um aeroporto. Um anúncio insistente se repetia nos alto-falantes: “Todos os passageiros do voo JAT para Karachi, Cairo, Paris, Roma, dirijam-se ao portão 265. O avião partirá imediatamente”. A obra era uma provocação deliberada; por mais que todos no SKC desejassem escapar dos limites de Belgrado, ninguém partiria tão cedo. Mas uma excursão estrangeira despontava no horizonte do Grupo dos Seis.

07

Som feito carne

Marina Abramović, *Rhythm 10*, Museu de Arte Contemporânea, Villa Borghese, Roma, 1973.

Em dezembro de 1972, o galerista e curador escocês Richard Demarco visitou Belgrado à procura de jovens e promissores artistas iugoslavos para apresentar no próximo Festival de Edimburgo. Demarco estivera na Polônia, na Romênia e na Tchecoslováquia nos anos anteriores para encontrar artistas para o festival, e procurava estabelecer conexões entre os artistas do Leste Europeu e os da Europa Central. Não apenas ajudava, mas também pedia ajuda: "Percebi que o mundo da arte britânico e norte-americano sofria de uma escassez de diálogo. O cenário artístico britânico estava fraco e carente de sangue novo", afirma Demarco. Abramović acrescentaria um pouco do seu.

Como em todas as suas visitas aos países do Leste Europeu, assim que chegou a Belgrado Demarco foi pastoreado por oficiais do governo e levado a estúdios para

visitar apenas os mais seguros artistas acadêmicos. Mas ele se esgueirou até o SKC e providenciou um encontro com o Grupo dos Seis. Marina causou uma enorme impressão. "Ela era um ser humano muito impressionante, cheia de energia de alta voltagem e radiante como uma flor", lembra Demarco. Ele convidou o Grupo dos Seis – além de Nuša e Srečo Dragan, artistas de Liubliana que também trabalhavam no SKC, e o pintor Radomir Damnjan – para participar do próximo Festival de Edimburgo. Demarco poderia acomodar os artistas quando chegassem à Escócia, mas eles precisariam pagar pela viagem. Com dificuldade, juntos, todos conseguiram reunir o dinheiro, exceto Milivojević, que vivia em uma comuna com outro grupo de artistas, muito mais marginalizados do que aqueles do SKC. "Eu tinha uma identidade muito dividida", afirma Milivojević. "Havia dois caminhos em que estava envolvido: um relacionado ao cenário artístico, outro relacionado a algo que desprezava o cenário artístico." Milivojević não fez a viagem para Edimburgo e perdeu uma experiência galvanizadora para o grupo, e que lhes direcionou – Abramović em especial – para a possibilidade de se tornarem autênticos artistas internacionais, em uma era na qual isso era um feito extremamente difícil, especialmente quando se vivia na Iugoslávia.

Pouco antes de partir, Abramović fez sua primeira composição em vídeo, ainda que o trabalho fosse mais dedicado ao áudio que ao aspecto visual. *Sound ambient white – video* (Som ambiente branco – vídeo) era apenas uma tela branca e vazia com o som do silêncio, como apresentado em vídeo e televisão: um assobio irregular. Era uma espécie de versão portátil da realizada no SKC. Em sua atenção microscópica voltada às nuances do nada mediadas pela tecnologia, a composição ecoou o filme de Nam June Paik, *Zen for film*, de 1962, embora Abramović desconhecesse Paik, e a composição silenciosa de John Cage, *4'33''*, de 1952, que provavelmente conhecia.

Inspirado em Black Mountain College, Demarco queria criar um curso de verão onde os artistas iugoslavos pudessem viver e trocar ideias com outros artistas de todo o mundo. Alugou o Melville College, e a maior parte dos artistas visitantes se hospedou ali (embora Marina e Zoran tenham ficado com o amigo de Demarco, Paul Ramsay). Joseph Beuys compareceu e ministrou palestras com notas e diagramas no quadro-negro – o primeiro de seus trabalhos nesse suporte.

No ginásio da faculdade, os artistas iugoslavos realizaram performances simultâneas, mas independentes. Seria a primeira de Abramović. Sentia-se tão nervosa que temia uma enxaqueca pela ansiedade – mesmo que acontecesse, porém, estava

determinada a realizar a performance. Desenrolou uma grande folha de espesso papel branco no chão, criando uma espécie de palco, e distribuiu sobre ele dois gravadores e dez facas de diversos tamanhos. Os sons em que estivera trabalhando recentemente, desde seu progresso da pintura aos objetos, e destes ao imaterial, estavam prestes a se transformar em carne com um trabalho sangrento e descomposto, chamado *Rhythm 10*.

De joelhos, Abramović ligou um dos toca-fitas e estendeu a mão sobre o papel. Em seguida, apanhou a primeira faca da fileira de dez e começou a apunhalar repetidamente os espaços entre os dedos. Ela tinha uma inclinação para jogos perigosos. Como a roleta-russa, esse também possuía raízes eslavas: era uma brincadeira boêmia entre camponeses iugoslavos e russos. O ruído *staccato* da faca era pontuado de tempos em tempos pelos breves gemidos de dor, quando Abramović errava e apunhalava um dos dedos. Cada vez que isso acontecia, ela punha de lado a faca ensanguentada e apanhava a próxima da fila. O sangue se destacava muito no papel branco. Ao infligir-se dez ferimentos – nenhum deles severo – e utilizar as dez facas, desligou o gravador e reproduziu o resultado. Em seguida, ouvindo a gravação, tentou replicar exatamente o mesmo ritmo, com os mesmos pontos de impacto sobre a mesma mão. Gravou a segunda tentativa em outra fita. Com uma concentração formidável, Abramović conseguiu transformar os dolorosos acidentes da primeira rodada em um programa rigoroso para a segunda, apenas perdendo a deixa para se cortar em algumas ocasiões. Quando concluiu a segunda tentativa, rebobinou as duas fitas, apertou o *play* e deixou o palco com as fitas rodando simultaneamente – os ritmos das estocadas às vezes se superpondo.

Enquanto isso, Popović armou uma câmera pendurada em um fio e escondeu o seu foco balançante atrás de Sally Holman, assistente de Demarco. Diante do aflitivo e dramático espetáculo de Abramović, a ação de Popović era a de alguém determinado a evitar os holofotes. Todosijević apresentou *Decision as art* (Decisão como arte), onde, deitado, colocou um peixe vivo sobre o peito nu até que a criatura se asfixiasse. Urkom realizou a segunda parte de uma trilogia de performances, chamada *Mental and physical works* (Trabalhos mentais e físicos), na qual tirava a camisa lenta e contemplativamente, utilizando-a para estofar uma cadeira.

Se, em retrospecto, a progressão de Abramović na pintura, passando pelos objetos e sons, até a performance em Edimburgo parece natural e lógica, a artista não sentia, na época, um projeto se desenrolando. Na verdade, dada sua proximidade com as performances de Oho, o contato com as incursões de seu amigo Tomislav Gotovac nos *happenings* e as propostas que ela fez para performances em Dom Omladine em 1969 e

1970, levou bastante tempo para que Marina desse o salto para a performance. O encorajamento de Blažević foi crucial. “Senti que ela podia fazer mais consigo do que na superfície de uma pintura”, comenta Blažević. “Ela era uma *performer* nata diante do público. Era evidente que para ela não bastava pintar.”

Longe da Iugoslávia e desacompanhada pela primeira vez, Marina não pretendia voltar para casa imediatamente após suas performances. Permaneceu mais tempo em Edimburgo, permitindo-se uma breve relação amorosa com Buddy Tiscano, que tocava tambores em uma banda de jazz e se apresentava no festival todas as noites. Neša também se encontrava em Edimburgo, mas mesmo livre das regras das respectivas famílias e no outro lado da Europa, os dois não estiveram juntos durante a viagem, e ficava evidente que a excessiva vitalidade e beleza de Marina não podiam ser contidas por Neša. A banda de Tiscano era organizada pelo artista Tom Marioni, que se tornaria um devoto da obra de Abramović e mais tarde a ajudou a adentrar o mundo da arte nos Estados Unidos.

Marina e seus colegas ficaram contentes com o que realizaram em Edimburgo. A aprovação daqueles que os presenciaram – como Joseph Beuys e o diretor de teatro vanguardista polonês Tadeusz Kantor – não foi tão importante, como relata Urkom (soube-se mais tarde que Beuys aprovou, mas Kantor não); o que importava era que, após as performances, os seis artistas aprovasse uns aos outros. Na verdade, Todosijević e sua namorada Marinela Koželj ficaram *furiosos* pelo tratamento especial que Beuys recebia no festival, e decidiram fazer pôsteres dele enaltecidos pelo nome Josephine Beuys, que tentaram vender por cinco libras cada. “Esperávamos alguma reação”, afirma Todosijević.

Após o festival, Marina encontrou um trabalho de entrega de correspondências. Com algumas semanas no posto, decidiu, em seu turno, jogar fora todas as cartas que se pareciam com contas e entregar apenas aquelas com uma boa caligrafia no envelope. Foi despedida de imediato. Demarco arrumou-lhe um novo emprego, mesmo com o seu inglês precário, em uma firma de arquitetura que projetava os interiores de navios. Após garantir aos empregadores que sabia o que estava fazendo, Marina começou a fazer seus primeiros desenhos. Primeiro, passou um bocado de tempo desenhando linhas sobre o papel para delimitar o quadriculado. Quando seus empregadores perceberam o que ela estava fazendo, foi-lhe entregue uma folha com a grade quadriculada já impressa. “Em meu país não temos”, protestou Marina em seu inglês tortuoso. Foi convidada a se retirar.

O grupo decidiu mudar-se para Londres, aceitando a oferta de hospedagem e emprego feita por um rico empresário que conheceram em Edimburgo. Ele renovava um edifício em Portobello Road, transformando-o num restaurante, e precisava de pintores e decoradores. O Grupo dos Seis aceitou o trabalho com entusiasmo, e Marina também escreveu os cardápios em francês. Quando a tarefa terminou, Marina e Zoran começaram a trabalhar em uma fábrica que produzia bolas de Newton para mesas de escritório com esferas de aço. Eram prolíficos em sua produção e ultrapassaram todos os outros trabalhadores. Marina atribuiu seu sucesso à ética de trabalho comunista, mas Popović o associa à aptidão natural de Abramović para tarefas complicadas e ao fato de que o contramestre da fábrica estivesse loucamente apaixonado por ela.

Em certa tarde de sábado, o combalido contramestre levou Marina a um cemitério próximo a um estádio de futebol. O funeral que realizavam naquele momento era acompanhado pelos aplausos e gritos da torcida ao lado. Como o contramestre já imaginava, Marina adorou o contraste surreal. Estava a ponto de ir a Belgrado pedir à Danica a mão de sua filha em casamento. Neša já havia passado por aquilo, embora fosse fácil esquecer-se do fato. A relação dos dois se tornava cada vez mais platônica e protetora, uma questão de expediência e segurança, e não de paixão. A lista de preços das pinturas de ambos, feita por Neša e Marina a certa altura do relacionamento, foi um raro resquício de sua interdependência e das aspirações compartilhadas – ainda que provavelmente tenha sido Abramović quem a tenha datilografado. Entre algumas dúzias de obras em oferta, *Plavo cveće* (Flores azuis), de Abramović, estava cotada a 150 mil dinares (ambiciosos 2.500 dólares) e *Mrtva priroda sa satom*, de Paripović, a 250 mil dinares. Neša não trabalhou em Londres, mas apenas perambulou pela casa em que o Grupo dos Seis, sem Milivojević, dividia em Notting Hill enquanto Marina e Zoran obtinham o dinheiro do aluguel. “Neša é um homem que deixa as coisas acontecerem”, afirma Velimir. “Ele se concentra no trabalho, mas não trabalha muito. Sempre que possui uma compulsão interna para fazer algo, ele faz, mas não como Marina, que sempre queria fazer 25 exposições ao mesmo tempo.”

Marina e Zoran visitaram a vizinha Serpentine Gallery, em Hyde Park, e perguntaram se poderiam exibir suas obras ali. “Veremos”, foi a única resposta que receberam. Marina começou a passar tempo na Royal College of Art (RCA), nas redondezas. RoseLee Goldberg, que havia acabado de se graduar na Courtauld School of Art e logo se tornaria a proeminente historiadora da arte performática e amiga íntima de Marina, dirigia a galeria do RCA e reservou uma das câmeras de vídeo da faculdade para

que Abramović utilizasse. Abramović apresentou uma composição de 15 minutos chamada *Television is a machine* (Televisão é uma máquina), na qual a câmera examina intimamente cada superfície de uma TV sob múltiplos ângulos, mostrando sua mão ligando e desligando o aparelho. A influência de Gotovac é palpável aqui, no olhar comicamente frio lançado sobre uma sedutora peça tecnológica. A primeira experiência de Marina com uma TV – ela e Velimir fitaram durante horas a imagem de teste quando Vojo trouxe-a pela primeira vez ao apartamento – também exerceu papel em seu fascínio meditativo.

No mesmo período, Abramović também utilizou uma câmera super-oito pela primeira vez para fazer dois filmes de cisnes nadando em Serpentine, um lago vizinho ao RCA. Projetou as duas filmagens lado a lado, o que produzia a impressão de que ambos os cisnes estavam nadando sem parar um em direção ao outro, sem nunca se encontrarem. O espaço entre seus pescoços curvos formava um coração perfeito. A antecipação conceitual, emocional e corporal (o que também se via na física) dos encontros dos corpos no meio de um espaço seria recorrente em suas performances subsequentes.

Enquanto Marina desfrutava de sua independência artística e existencial, em Belgrado Danica começava a preocupar-se. Já fazia muito tempo que Marina estava longe de casa. Inscreveu a filha como professora assistente da Academia de Arte em Novi Sad. Sendo Danica quem era, concederam à filha o emprego. Marina recebeu uma ligação em Londres com uma oferta que não lhe seria permitido recusar.

08

Ritos de passagem

Marina guardava, desde os 13 anos, todas as mensagens para ela da mãe e do pai e todas as cartas que havia recebido. Não tinha qualquer intenção com aquilo, era apenas incapaz de deixar que tais evidências de atenção e interesse da parte dos outros em relação a ela escapassem entre os dedos. Mas também revelava dificuldade em apreender aquilo. Esperava semanas antes de abrir as cartas; quando finalmente o fazia, com frequência era tarde demais para uma resposta. Para uma exposição chamada *Seis artistas* no SKC, depois do retorno do grupo de Londres, Abramović escreveu a primeira frase de uma centena de cartas e notas reunidas ao longo de 14 anos e dispôs as notas truncadas na parede, criando uma densidade de haicai por meio da redução. A primeira nota começa (e termina, na versão para o público): "Querida garotinha. Na geladeira tem iogurte, leite, queijo, manteiga e ovos" – indicando o modo típico de cuidado materno da casa: distante, mas bem abastecido[45]. Em outra nota se lê: "Querida Marina. Recebemos sua carta. Posso dizer que você continua nos surpreendendo cada vez mais". "Querida Marina. Sinto ter sido obrigada a chamar a polícia para localizá-la" (esta mensagem era da mãe; Marina tentara fugir da Makedonska, nº 32), e "Camarada Marina Abramović, recordamos que você mais uma vez deixou de cumprir suas obrigações para com o grupo" (esta era do Sindicato dos Artistas Sérvios). Graças a essa edição sistemática, Abramović logrou tornar misteriosos o remetente e o conteúdo das cartas, mas não o destinatário – ela estava sempre no centro do palco. Não obstante, era emblemático como naquele momento se sentia capaz de converter a energia (e a neurose) armazenadas de seu repertório juvenil em obra de arte.

Ainda que frustrada em retornar para casa após suas aventuras em Edimburgo e em Londres, no ano seguinte Marina foi prolífica como jamais seria caso estivesse realizando trabalhos alternativos em Londres, e ambiciosa de um modo que não poderia sem o apoio dos colegas do SKC. Para que pudesse deixar a Iugoslávia como convinha, antes teria de voltar. Assinou um contrato com a Academia de Belas-Artes de Novi Sad (Sérvia) em 22 de dezembro de 1973 por 1.995 dinares mensais – mais dinheiro do que jamais recebera[46]. Sua carga horária de ensino era risível de tão pequena, e continuou sem demora a se concentrar em seu próprio trabalho. Realizou *Rhythm 10* novamente em Roma, no final de 1973, como parte de uma exposição *Contemporanea*, com curadoria

de Achille Bonito Oliva. Na Itália, Marina encontrou a artista de performance e vídeo norte-americana Joan Jonas, os artistas italianos Gino de Dominicis e Francesco Clemente, e o compositor Charlemagne Palestine, entre muitos outros; estava fascinada por se conectar ao mundo da arte internacional mais uma vez, após Edimburgo. E ao repetir *Rhythm 10*, aumentou a aposta, utilizando vinte facas no lugar de dez. "Foi muito mais sangrento", ela afirma, mas, como em Edimburgo, conseguiu repetir na segunda rodada quase os mesmos erros que cometeu na primeira. Esse equilíbrio delicado entre controle implacável e entrega dolorosa caracterizou a série completa de performances de *Rhythm* que Abramović estava prestes a empreender.

Desde 1972, o SKC apresentara um festival anual chamado Reunião de Abril, no qual artistas internacionais eram convidados a realizar performances ou expor trabalhos ao lado dos regulares do centro. Para a edição de 1974, Joseph Beuys foi o convidado principal. Tendo encontrado o artista já em Edimburgo, Marina certificou-se de passar um bom tempo com Beuys durante sua permanência em Belgrado, e foram fotografados juntos, absorvidos em conversas. Beuys estava na plateia no pátio do SKC na noite em que Abramović realizou *Rhythm 5*. Primeiro, armou no chão uma grande moldura de madeira, em formato de estrela de cinco pontas com um espaço vazio no centro, grande o suficiente para que pudesse se deitar. Em seguida, preencheu a moldura de estrela com lascas de madeira, verteu gasolina e ateou fogo. Beuys alertou Abramović de que seria perigoso aproximar-se demais; destemida, porém, ela deu início à performance. Uma grande roda a observava dar voltas em torno da estrela algumas vezes, abrindo os braços de vez em quando, em uma pose de crucificação. Em seguida, aparou as unhas, arrancou seus longos cabelos com uma tesoura e atirou-os às chamas. Atravessou as labaredas e deitou-se no meio da estrela, os braços, pernas e cabeça estirados dentro das cinco pontas – daí o *5* no título da composição (era menos claro onde se encaixava a ideia do ritmo). Após alguns minutos imóvel, rodeada pelo fogo, uma chama começou a tocar a sua perna, mas ela não apresentou qualquer reação. Alertas, Radomir Damnjan, o pintor que fez parte do contingente de Edimburgo, e Urkom deram-se conta de que Abramović devia ter perdido a consciência, tendo as chamas consumido todo o oxigênio no centro da fogueira. Saltaram sobre as labaredas e retiraram Abramović do perigo. (Não foi Beuys quem a resgatou, como os rumores posteriormente atestaram – ele era "pequeno demais para erguer uma pessoa!", observa Todosijević.) Mais tarde, Abramović ficou irritada por a performance ter sido interrompida – não por Damnjan e Urkom, mas por sua perda

de consciência. Decidiu que, a partir de então, a possibilidade da perda de controle seria integrada à performance e não daria motivo a sua interrupção prematura.

Marina perguntou a Gera se ele tinha gostado da performance. “Foi ótima”, ele respondeu. “Você não está mentindo?”, Marina inquiriu, mesmo que eles nunca adoçassem as respostas sobre os trabalhos uns dos outros. Abramović acabara de demonstrar sua chocante coragem física e mental, mas ainda se sentia vulnerável em sua busca por aprovação. Com 27 anos, ainda precisava estar em casa antes do toque de recolher das dez da noite, retornando para o que sentia ser sua “realidade paralela” sob o teto da mãe. Danica ficou furiosa quando soube da performance de Marina. A filha não apenas arriscara a vida em um ritual bizarro e despudorado, como fizera algo desrespeitoso e até mesmo perigoso com a amada estrela comunista. Na sociedade (àquela altura) relativamente liberal de Tito, não havia chance de qualquer reação punitiva direta, mas Danica provavelmente temia os efeitos sutis que esse ato de iconoclastia poderia provocar tanto para ela quanto para a carreira da filha.

Joseph Beuys conversando com Abramović e outros artistas no Studentski Kulturni Centar – SKC, Belgrado, 1974.

Marina Abramović, *Rhythm 5*, Studentski Kulturni Centar – SKC, Belgrado, 1974.

Ao atear fogo a uma estrela de cinco pontas e quase morrer dentro dela, Abramović exagerara simbolicamente um dever – o autossacrifício pelo Estado – e representava-o para derrotá-lo. Assumia o heroísmo dos pais e a mitologia da Iugoslávia, mas, acima de tudo, assumia a si própria. Se a política estava na superfície da composição, nela subjaziam motivações mais primárias e transcendentais. Tratava-se de um rito de passagem – ela atravessaria muitos em suas performances – e um teste de coragem autoimposto, forçando seu corpo além do reino da força de vontade para dentro da inconsciência. Cortar as partes transitórias de seu corpo – o cabelo, as unhas – era um ritual de limpeza e regeneração, após o qual Abramović ardia no fogo. Enquanto todos os outros apenas enxergavam o comunismo na estrela, Abramović via um símbolo arquetípico de múltiplas associações matemáticas e dentro da religião arcaica, da Mesopotâmia e dos Pitagóricos ao cristianismo primitivo e o ocultismo. Tentava aproveitar o poder simbólico da estrela, ou talvez confrontá-lo. Para Abramović, *Rhythm 5* foi um estágio de sua jornada desesperada por libertação pessoal, mais que política. Por meio da performance, aprendia uma nova e emocionante sensação de liberdade – uma sensação que precisaria renovar constantemente.

Todosijević também executou uma performance espetacular e dolorosa na Reunião de Abril de 1974. *Drinking water – inversions, imitations and contrast* (Tomando água – inversões, imitações e contraste) era uma adaptação de sua performance em

Edimburgo, no ano anterior, *Decision as art*. Apanhou um peixe vivo de um tanque e deixou-o no chão a se debater. Enquanto o peixe asfixiava por falta d'água, Todosijević tentava asfixiar a si mesmo tomando copos e mais copos de água – conseguiu beber 26 copos em 35 minutos – até o ponto em que regurgitava cada novo gole sobre uma mesa diante dele, que havia coberto com um pigmento roxo e uma folha branca de papel. Quando o papel ficou totalmente ensopado e o corante se espalhou por toda a mesa, permitiu-se parar, embora seu objetivo original fosse interromper apenas quando o peixe morresse (o que levou muito tempo). Mais dramáticas e elegantes como espetáculos públicos do que as atividades evasivas, gestuais e mentais dos outros artistas do SKC, as composições de Todosijević e Abramović eram poderosas combinações de conceitualismo e materialidade. Particularmente com Abramović, emoções extremas e catarse eram direcionadas a um tipo de arte comunicável e de alto impacto.

Em *Rhythm 2*, realizado no Museu de Arte Contemporânea de Zagreb, em outubro seguinte, Abramović expiou a sua perda de controle em *Rhythm 5* embasando toda a performance em uma *planejada* perda de controle. Obteve duas pílulas do hospital: uma forçava pacientes catatônicos a se mover e a outra era utilizada para acalmar esquizofrênicos. Sentando-se em uma mesa diante de um pequeno público, Abramović tomou a primeira pílula. Logo começou a ter espasmos e um sorriso artificial contorceu o seu rosto. Estava mentalmente consciente de tudo, mas fisicamente fora de controle – a certa hora, se recurvou e quase caiu da cadeira. A pílula perdeu o efeito após mais ou menos uma hora em um interlúdio surreal no qual Abramović ligou o rádio e pôs-se a ouvir canções folclóricas eslavas por alguns minutos. Em seguida, tomou a segunda pílula, que causou um estupor e estampou outro sorriso em seu rosto, este mais plácido, mas igualmente vazio. Abramović ficou totalmente inconsciente de si durante as cinco horas que levou para que passasse o efeito da medicação, o que marcou o final da performance. Mais uma vez, Abramović trabalhava o conceito do limite absoluto, novamente na esperança de que aquilo resultasse em algum tipo de libertação ou iluminação. Se *Rhythm 5* havia sido um teste de coragem consciente, *Rhythm 2* (o título refere-se às duas pílulas) foi uma espécie de rendição tirânica autoimposta, como uma preparação para a morte, mesmo que a performance não a pusesse sempre em perigo físico de morte. Ela saiu do outro lado humilhada, vazia e vitoriosa.

Depois de *Rhythm 2*, Abramović recebeu várias salas do museu para montar uma instalação que duraria o tempo da mostra. Retornando ao som e ao sentido de presença física que evoca, ela posicionou um metrônomo em cada uma das galerias e armou-os na

velocidade que achou apropriada para as dimensões e atmosferas das salas. Ela se lançava como uma espécie de médium, concedendo uma leitura de aura das forças invisíveis, e um eco de sua memorável presença no espaço.

Abramović ganhava ímpeto e determinação profissional. Não havia nada a fazer senão continuar assim, com mais rapidez e mais intensidade, impulsionando o próprio corpo a novos extremos e correndo riscos maiores, mais emocionantes, mas sempre calculados. Por volta dessa época, Biljana Tomić viajava pela Itália com Marina, e conduzia um carro com Giancarlo Politi, o editor e fundador da revista *Flash art* (Marina já era adepta do cultivo de contatos). Na lembrança de Tomić, Marina perguntava a Politi, envaidecida e fazendo beicinho, meio de brincadeira: "Você acha que eu ainda sou jovem o suficiente e bela o suficiente para ser uma artista famosa?". Politi disse que sim, com certeza. (Marina não se recorda dessa ocasião, e afirma que jamais se sentiu bonita e não se importava em ser uma artista famosa, apenas uma boa artista. Mas, cada vez mais, o reconhecimento e a fama seriam um efeito colateral que ela ficaria muito feliz em obter.)

Na performance *Rhythm 4*, na galeria Diagramma, em Milão, realizada mais tarde naquele ano, Abramović continuou sua pesquisa com os limites do que poderia controlar. Sozinha e nua em uma sala com um ventilador industrial de alta potência, foi gravada por uma filmadora que transmitia as imagens ao público em uma sala contígua. Abramović comprimia o rosto contra o ventilador, tentando preencher os pulmões a ponto de explodir. Marina antecipava um novo desmaio, mas fez planos de contingência para que a performance não precisasse ser interrompida. Instruiu o câmera a fechar o plano em seu rosto, sem mostrar o ventilador. Assim, se perdesse a consciência, o vento do ventilador moveria o seu rosto, criando uma ilusão de consciência para o público que assistisse ao monitor da TV na sala ao lado. Mas o câmera não foi capaz de filmar passivamente Abramović enquanto ela jazia desmaiada e, após algum tempo, ele e a equipe da galeria intervieram para acudi-la. Esse imperativo ético era recorrente nas performances de Abramović, a despeito de seus esforços de submergi-lo em nome das condições estéticas da composição. O público não podia tratar os acontecimentos como pura performance e respeitar a tradição teatral da quarta parede entre *performer* e plateia. De fato, por trás do heroísmo e da persistente força introspectiva, era quase como se Marina estivesse testando o seu público: quão longe deixarão que eu vá antes de me darem a atenção de que necessito?

Em 1974, quando Abramović irrompeu no mundo da arte para além dos confins do SKC, Dunja Blažević começou a receber ligações de Danica, exigindo uma satisfação sobre as perigosas atividades de Marina. Como Dunja podia apoiar isso? O que estava fazendo com sua filha? "Vocês tiveram os seus artistas e seu tempo", Blažević lembra-se de haver dito. "Temos direito de fazer isto. Somos adultos, não crianças." Blažević tentou explicar o contexto das obras do SKC a Danica, de como os artistas tentavam reunir a arte e a vida. Ela também poderia haver explicado o contexto internacional: no início dos anos 1970, muitos artistas em todo o mundo usavam o seu corpo como material. Era uma prática recente, demonstrativa e perturbadora, mas que possuía raízes históricas profundas no século XX, passando pelas ações nitidamente banais, absurdas e cômicas dos artistas do Fluxus nos anos 1960, remontando aos fortes *happenings* de Allan Kaprow e de outros nos Estados Unidos no final da década de 1950, ou talvez, remontando ainda mais ao passado, às provocações teatrais do dadaísmo, durante a Primeira Guerra Mundial e os anos 1920. Agora havia a *body art*. Por volta da época em que Abramović se sacrificava no pentagrama, o artista Chris Burden, que residia em Los Angeles, também fez de si um mártir (ainda que com um pouco mais de ironia que Abramović) em uma composição chamada *Trans-fixed* (Trans-fixo), onde se deitava na parte traseira de um fusca e tinha pregos cravados em suas palmas. A sexualidade das performances nuas de Abramović tinha outras contrapartes mais radicais em outros lugares: na composição de 1972, *Seedbed* (Sementeira), o poeta convertido em artista performático Vito Acconci masturbou-se sob a rampa de uma galeria de Nova York enquanto suas fantasias, murmuradas às pessoas que caminhavam sobre ele, eram amplificadas no espaço. Sangue tampouco era algo incomum no contexto da arte de vanguarda: desde os anos 1960 em Viena, os *acionistas* Hermann Nitsch e Otto Mühl realizavam rituais com massacre de animais e derramamento de sangue sobre uma trupe de *performers* nus, frequentemente amarrados. E em termos de provocação do público, em Paris, Gina Pane tentava "atingir uma sociedade anestesiada" cortando o corpo e o rosto em diversas performances[47]. Para Marina, esses atos radicais de todo o mundo continham o fascínio do mito: na Iugoslávia, as notícias a seu respeito chegavam devagar, de boca em boca, e de modo titubeante, visto que não só a comunicação era intermitente, mas seus canais no mundo da arte eram escassos, especialmente entre os Estados Unidos e o Leste Europeu.

Abramović, intuitivamente, compreendeu o poder e o potencial irresistível da *body art*. Era um modo de incorporar os processos cerebrais da arte conceitual que

predominavam na vanguarda (incluindo o SKC) da época, um modo de investir meros conceitos com o compromisso físico e psíquico do sangue, do suor e do medo. A performance extrapolava a teoria para o reino da experiência insuportavelmente real, tanto para artistas quanto para o público, expostos a desafios éticos incomuns, pela demonstração de dor e perigo reais diante deles. A arte da performance era uma ferramenta de muitos usos: um modo de expurgar traumas autobiográficos e a alienação política e social, de atingir o êxtase e impor a catarse, e de trabalhar sem o tradicional e facilmente acomodável objeto artístico. Para Abramović, a performance era, sobretudo, um meio de iniciar-se – repetidamente – em um estado de consciência aguçado. Suas performances eram traumas construídos que serviam como ensaios para a morte – e que, nesse meio tempo, faziam com que se sentisse muito mais viva.

Marina Abramović, *Rhythm 4*, Galleria Diagramma, Milão, 1974.

Ao mesmo tempo em que fazia incursões radicais no novo território da *body art* durante o período mais ativo de sua carreira até então, Marina sentia que as coisas se moviam muito devagar. Ainda não havia abandonado completamente a pintura, criando

retratos comportados de sua avó e de sua jovem prima Tanja Rosić, e algumas poucas paisagens e naturezas-mortas. Entre suas viagens, ainda lecionava em Novi Sad. Eram aulas de pintura, mas Marina utilizava-as para informar os alunos acerca da arte contemporânea fora da Iugoslávia. Um progresso real pareceu surgir quando, no verão de 1974, o curador alemão Marlis Grüterich, fez uma primeira sinalização positiva para que participasse do *Project '74: Performance-Musik-Demonstration*, uma exposição em Colônia que incluiria Vito Acconci, Braco Dimitrijević (compatriota de Abramović), VALIE EXPORT, Gilbert & George, Antonio Dias, Rebecca Horn, Joan Jonas, Allan Kaprow, Mario Merz (de quem Abramović se tornara amiga em suas viagens à Itália), Nam June Paik e Lawrence Weiner, entre dezenas de outros. Abramović, animada por ser reconhecia ao lado dos mais importantes artistas de sua geração, viajou rapidamente a Colônia para a exposição, na esperança de conseguir a confirmação de Grüterich. Encontrou-se com Rebecca Horn, uma artista de performance e instalação que trabalhava com extensões corporais de tecido acolchoado, incluindo uma grande ponta presa no alto de sua cabeça no vídeo *Unicorn, 1970/72*. Marina ficou tremendamente impressionada pela imagem de artista e mulher que Horn transmitiu de si, poderosa e independente: estavam tomando drinques com Jannis Kounellis (com quem Marina se encontrara em sua visita ao SKC), e, quando ele se ofereceu para pagar, Horn respondeu, inflexível: "Eu pago pelos meus drinques".

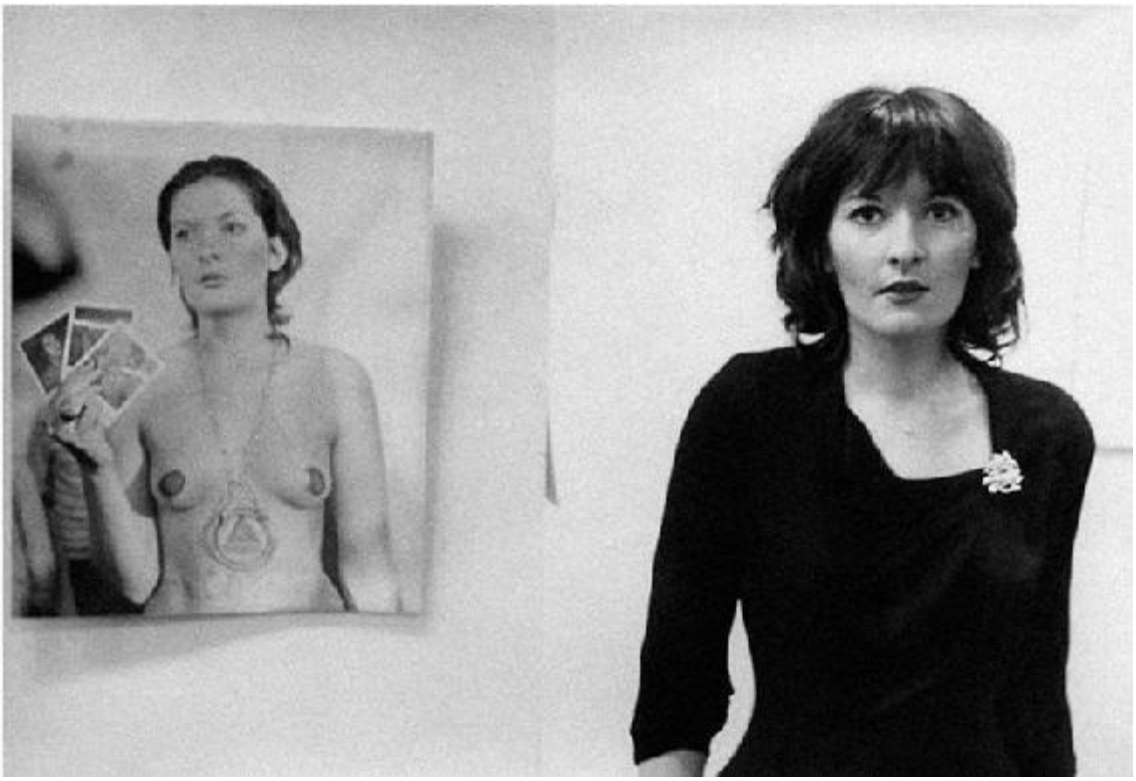
Marina ainda não tinha essa força. Após alguns dias em Colônia, descobriu que não participaria da exposição. Sua frustração converteu-se em humilhação quando os organizadores deixaram de pagar a sua estadia no hotel e seu trem de volta a Belgrado, e teve de apelar ao consulado iugoslavo para conseguir o dinheiro (Danica provavelmente o enviou). Ao retornar a Belgrado, Marina sentiu-se esgotada pela rejeição de Grüterich e escondeu-se durante dias. Seu *grande orgulho* estava ferido, recorda, e tomou uma amarga decisão: "Vocês vão ver: um dia eu vou conseguir".

Os críticos – incluindo sua mãe – sempre diziam a Abramović que os artistas de performance eram masoquistas mórbidos, obcecados por infligir dor em si próprios. Assim, em *Rhythm 0*[48], na Galleria Studio Morra, em Nápoles, no início de 1975, decidiu não fazer nada e ver o que o público faria com ela. Durante seis horas, Abramović apenas permaneceu de pé, imóvel, e permitiu que o público a manipulasse como quisesse, usando algum dos 72 itens dispostos sobre uma mesa: um garfo, um vidro de perfume, açúcar, um machado, um sino, uma pena, correntes, agulhas, tesouras, uma caneta, um livro, mel, um martelo, uma serra, um osso de cordeiro, um jornal, uvas, azeite

de oliva, uma polaroide, um ramo de alecrim, um espelho, uma rosa, batom, um grande colar dourado, um chapéu-coco, uma pistola (e uma bala). Havia precedentes a este martírio dramaticamente passivo, embora Abramović não soubesse disso na época: *Cut piece* (Cortar pedaço), de Yoko Ono, realizado pela primeira vez em Tóquio em 1964, no qual a artista se ajoelhou no chão e convidou o público a abordá-la, um a um, e a rasgar sua roupa lentamente com tesouras.

Cerca de três horas se passaram até que o público deu o passo inevitável de retirar as roupas de Abramović. Logo se tornou claro que Marina cumpriria com sua palavra; eles realmente podiam fazer qualquer coisa que quisessem com ela, e ela não ofereceria resistência alguma. Abramović foi manipulada em uma série de poses. "IO SONO LIBERO" (Eu sou livre) foi escrito com o batom. Alguém escreveu "END" (Fim) em sua testa. Outra pessoa verteu lentamente um copo d'água em sua cabeça. Um aliado no público (uma divisão havia se formado entre aqueles que queriam proteger Abramović e os que desejavam se divertir) limpou as lágrimas dos olhos de Abramović. Sua camiseta foi arrancada para revelar os seus seios, e seu rosto foi beijado por um homem baixo e grisalho. Em seguida, alguém entrelaçou um espinhoso caule de rosa à corrente pendurada em seu pescoço e aspergiu pétalas de rosa em seu rosto. Lucio Amelio, galerista de Nápoles, tirou fotos com a polaroide de Abramović e as colocou à mostra em sua mão. E enquanto isso, Abramović mantinha um semblante perfeitamente distante que atravessava e ia além de qualquer pessoa diante dela. Era uma espécie de esvaziamento que apenas provocava o público a atos mais extremos; o contato visual os teria feito recordar da humanidade de Abramović e da responsabilidade aí implicada. Quando a pistola carregada foi colocada na mão de Abramović e apontada para seu pescoço, a crise ética latente na galeria finalmente irrompeu em um confronto físico entre as facções rivais. Ainda assim, Abramović completou as suas seis horas. Quando saiu do modo performance, as pessoas que ainda estavam na galeria, às duas da manhã, partiram muito rapidamente. O galerista conduziu Abramović de volta ao hotel, onde permaneceu sozinha. Na manhã seguinte, Marina notou no espelho que uma madeixa de seus cabelos havia esbranquiçado.

Marina Abramović, *Rhythm 0*, Studio Morra, Nápoles, 1975.



Marina diante de uma fotografia de sua performance *Rhythm 0*, 1975.

09

Inscrição das marcas

Em abril de 1975, Abramović expôs fotografias de suas performances *Rhythm* no Salão do Museu de Arte Contemporânea, em Belgrado. Danica não foi à noite de abertura, mas logo soube das fotos de sua filha nua durante as performances. Marina voltou para casa antes do toque de recolher, como de costume, e encontrou a mãe aguardando por ela, vestindo seu uniforme clássico, um terno transpassado e um obediente broche afixado à lapela. Danica começou castigando a filha: Como ela podia fazer uma obra tão repugnante? Como podia envergonhar a família em público desta maneira? Era o mesmo que ser uma prostituta. Danica apanhou o pesado cinzeiro de vidro e declarou: "Eu te dei a vida, e agora eu vou tirá-la" – citava o verso dito por um pai ao seu filho no romance de Nikolai Gogol, *Taras Bulba* (tal como sua filha, Danica tinha uma sensibilidade igualmente dramática) – e atirou o cinzeiro na cabeça de Marina. Marina pensou em deixar que ele a atingisse, de modo que pudesse se machucar ou até mesmo morrer, e então sua mãe iria para a prisão... e que doce vingança seria – mas desviou bem a tempo, e o cinzeiro arrebentou a porta de vidro atrás dela.

Inabalável perante a fúria da mãe, Abramović continuou seu trabalho com renovada energia. Propôs uma performance chamada *Warm/Cold* (Quente/Frio) para a Biennale des Jeunes, em Paris, na qual se deitaria sobre blocos de gelo com cinco aquecedores elétricos pendurados sobre ela. A proposta foi recusada pelo júri no Musée d'Art Moderne de la Ville, de Paris, porque, segundo Ad Peterson, um curador do Stedelijk Museum, de Amsterdã, que fazia parte do júri da Biennale e que mais tarde se tornaria amigo e incentivador de Abramović, temia-se o mal que a performance provocaria a ela. Assim, expôs em seu lugar as fotografias de *Rhythm*, ao lado da proposta de performance rejeitada – intitulada em seu inglês precário, *Could/Worm* (Poderia/Verme). Ela pôde fazer uma versão mais simples de *Warm/Cold* no mês seguinte, quando Richard Demarco convidou-a a voltar para Edimburgo. Sentada sobre uma mesa na Fruitmarket Gallery, pousou apenas a mão, e não todo o corpo, sobre um bloco de gelo, coberta por uma lâmina de vidro. Um aquecedor permanecia pendurado sobre a mão, queimando-a aos poucos enquanto sua palma congelava. Após um tempo (a performance durava 90 minutos), Abramović quebrava o vidro com o punho, e então pressionava a mão para baixo contra o vidro quebrado. Era uma performance simples e

relativamente contida para Abramović, mas ainda apresentava o urgente imperativo ético de intervenção que se tornava sua marca. Cordelia Oliver, a crítica de teatro do *Guardian*, ficou tão preocupada pelo dano que Abramović parecia estar infligindo a si mesma, que desligou o aquecedor e tentou puxar sua mão para longe do frio. Demarco admirou a estética de Abramović, bem como a sua força ética. "Percebi que ela era um clássico exemplo de artista que, ao mesmo tempo, se mostrava uma projetista brilhante. Todas essas ações, performances, chame como quiser, eram na realidade manifestações não de uma performance, mas de uma magnífica criadora de marcas. Seja com o uso de facas, aquecedor elétrico ou um bloco de gelo, ela estava produzindo, na realidade, marcas visuais primorosas."

A esta altura, Marina viajava ainda mais do que no ano anterior para suas performances *Rhythm*. Como Neša era muito caseiro, não tinha dinheiro para viajar e ficaria mesmo muito nervoso de observar as performances de Marina, passou a vê-la cada vez menos. Mas quando a artista estava em Belgrado, eles agiam como de costume: tentavam convencer suas respectivas mães arrogantes a passar a noite juntos. Após um desses encontros, Marina engravidou. Abortou em seguida. "Nem por um segundo em minha alma eu quis ter o bebê", recorda. "Nunca quis ter filhos. Para mim era o maior temor de minha vida. Seria o obstáculo que me impediria de criar a minha obra."

Em suas viagens, Marina às vezes tinha casos; um deles foi com um suíço chamado Thomas Lips, cuja beleza andrógina a fascinou. Ela o conheceu em certo verão quando estava na Áustria, participando de uma das performances banhadas de sangue de Hermann Nitsch, com o seu *Orgien mysterien theater*. Ursula Krinzinger, uma galerista austríaca, feminista entusiasta e amiga dos acionistas, rastreou Marina após ler acerca de *Rhythm 10* e providenciou que ela trabalhasse com Nitsch. No papel, eles pareciam uma boa combinação. Abramović, uma das cerca de dez *performers* do ritual de Nitsch, deitava-se em uma maca de madeira, nua e vendada, enquanto ele vertia sangue de ovelhas sobre sua barriga e entre as suas pernas. "Com outros modelos ele foi muito agressivo, sem nenhum cuidado", afirma Krinzinger. "Mas estava tomando muito cuidado com Marina, procurando não assustá-la." Os participantes das performances de Nitsch costumavam ser homens, e lá estava a escandalosamente bela Marina Abramović, parecendo vulnerável apesar de sua crescente reputação no pequeno mundo da arte da performance. Por mais delicado que Nitsch tenha sido, Abramović abandonou a performance antes do final. "Eu queria ver o quão longe poderia ir dentro do conceito de outro artista", disse depois.

> E descobri que não tinha a motivação para isso. Estava irritada e com repulsa pelo cheiro do sangue, era como uma estranha Missa Negra. Senti algo negativo e muito medieval, sem qualquer solução ou abertura. Não conseguia enxergar através da composição, e portanto tive de parar[49].

Também fazia frio; Krinzinger cobriu-a com uma manta quando ela abandonou a performance. Mais tarde, Marina entregou-se a uma conduta nitscheana durante a festa: embebedou-se como não costumava fazer, ficou de quatro, proclamando-se o cão de Nitsch, seguindo o seu mestre pelos cantos, para o deleite de todos.

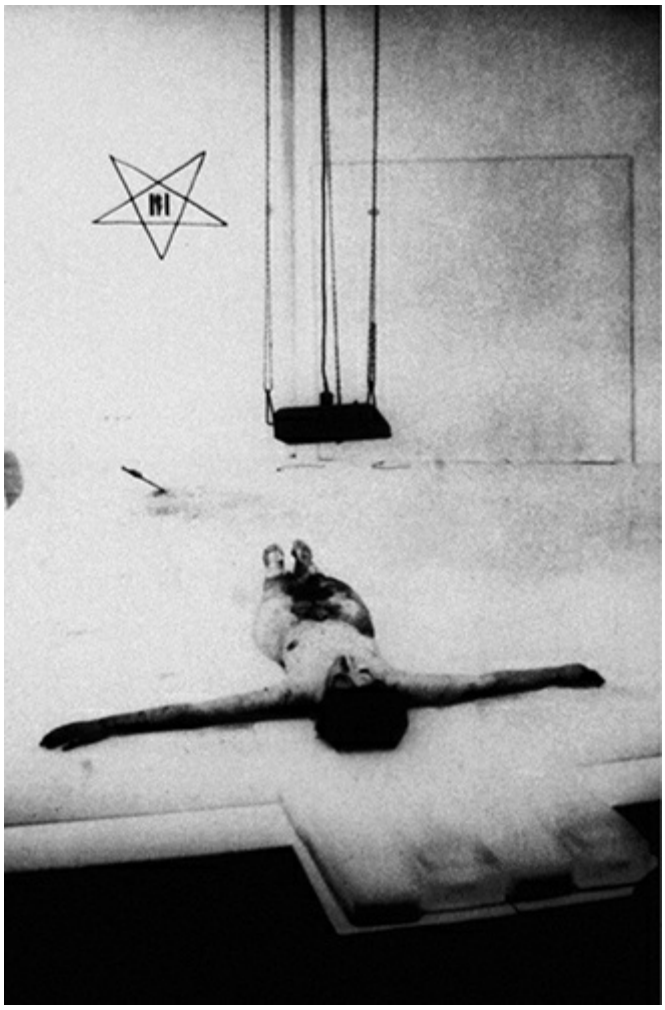
Marina Abramović, *Thomas Lips*, Krinzinger Gallery. Áustria, 1975.

Abramović deitada numa esteira participando de uma obra de Hermann Nitsch em Viena, 1975.

Krinzinger convidou Marina a voltar para a Áustria em outubro daquele ano, quando preparou uma performance chamada *Thomas Lips*. Planejada originalmente como uma demonstração, um apelo, um jogo e uma oferta para Lips, aquilo se tornou a composição mais violenta e barroca de Abramović realizada até então. Novamente nua, sentava-se em uma mesa, comia um pote enorme de mel e tomava uma garrafa de vinho tinto, quebrando o cálice na mão após terminar. Então se levantava e desenhava um pentagrama – invertido, com a formação parecida a de uma cabeça de cabra, com duas pontas para cima – em torno de uma fotografia de Thomas Lips na parede. Em seguida, apanhava uma gilete e cortava um pentagrama, também com duas pontas para cima, em seu ventre, com o umbigo no meio. O temor permanente de Abramović com hemorragias, originado pela crise infantil de hemofilia histérica, tornara aquilo particularmente pungente para ela. Após o corte, ajoelhava-se diante da fotografia de Thomas Lips, como que em obediência. Em seguida, ia para o centro do espaço, ajoelhava-se, flagelava-se com um chicote, salpicando o sangue de seu ferimento em forma de estrela por todo o corpo, e produzindo novos ferimentos. Por fim, Abramović deitava-se sobre blocos de gelo no formato de um crucifixo, com um aquecedor pendurado sobre si, garantindo que os ferimentos em seu ventre continuariam a sangrar. Após 30 minutos, quando Abramović devia estar muito bêbada, e seu corpo congelando, VALIE EXPORT, uma artista performática austríaca que Marina havia acabado de conhecer por meio de Krinzinger,

não conseguiu mais tolerar a cena. Com outros da plateia, ela retirou os blocos de gelo debaixo dela, concluindo a performance. Mais tarde, o marido de Krinzinger levou Marina até o hospital, para fazer pontos em um corte profundo em seu dedo mínimo, que provocou ao quebrar o cálice de vinho. Ela guardou o relatório médico – um pequeno troféu de seu feito[50].

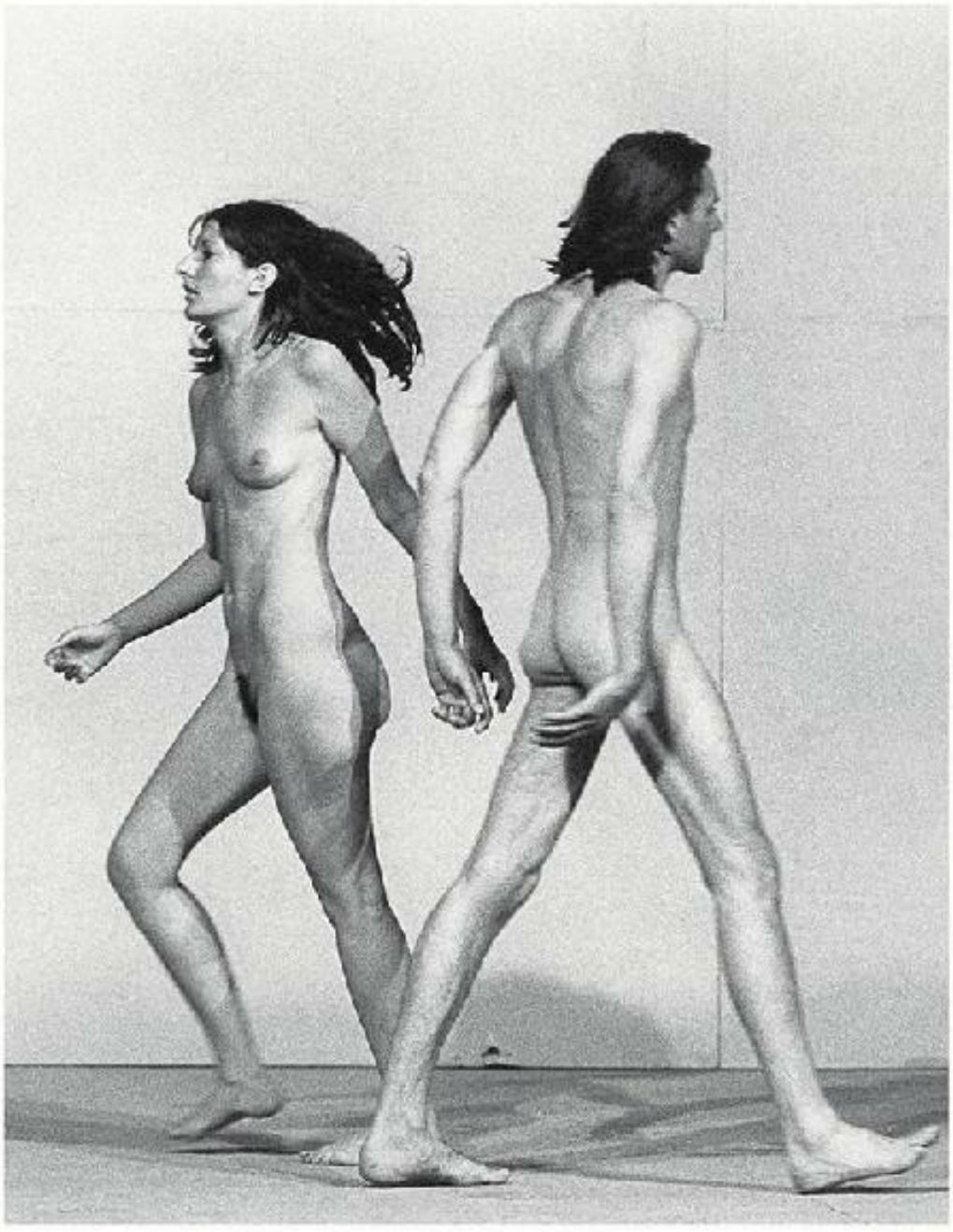
Essa confusa, perturbada e devastadora performance foi um acúmulo de símbolos religiosos, políticos e patológicos que tinham poder sobre Abramović: o vinho tinto da eucaristia, praticada pela avó e pelo tio-avô assassinado, o patriarca da Igreja Ortodoxa sérvia; a estrela do comunismo, pela qual os pais lutaram, mas que ela preferia conceber como um pentagrama do oculto (como em *Rhythm 5*); a fobia infantil de sangramento e a luta por atenção que ela expressava; e finalmente, o martírio no crucifixo de gelo. Havia também um aceno a Joseph Beuys no uso do mel, que ele adotara como um material potente e simbólico. Nada disso tinha a ver com a figura de *Thomas Lips*, afinal. Ele nem mesmo apareceu para assistir à performance. Caso o tivesse, teria obtido um retrato bastante completo de Marina Abramović aos 28 anos. Após destilar e atacar sua cultura, sua herança – e seu corpo – com tanta ferocidade, Marina sentia-se desorientada sobre o que fazer em seguida. Uma resposta estava prestes a se apresentar.



Marina Abramović, *Thomas Lips*, Krinzinger Gallery, Áustria, 1975.

Parte II

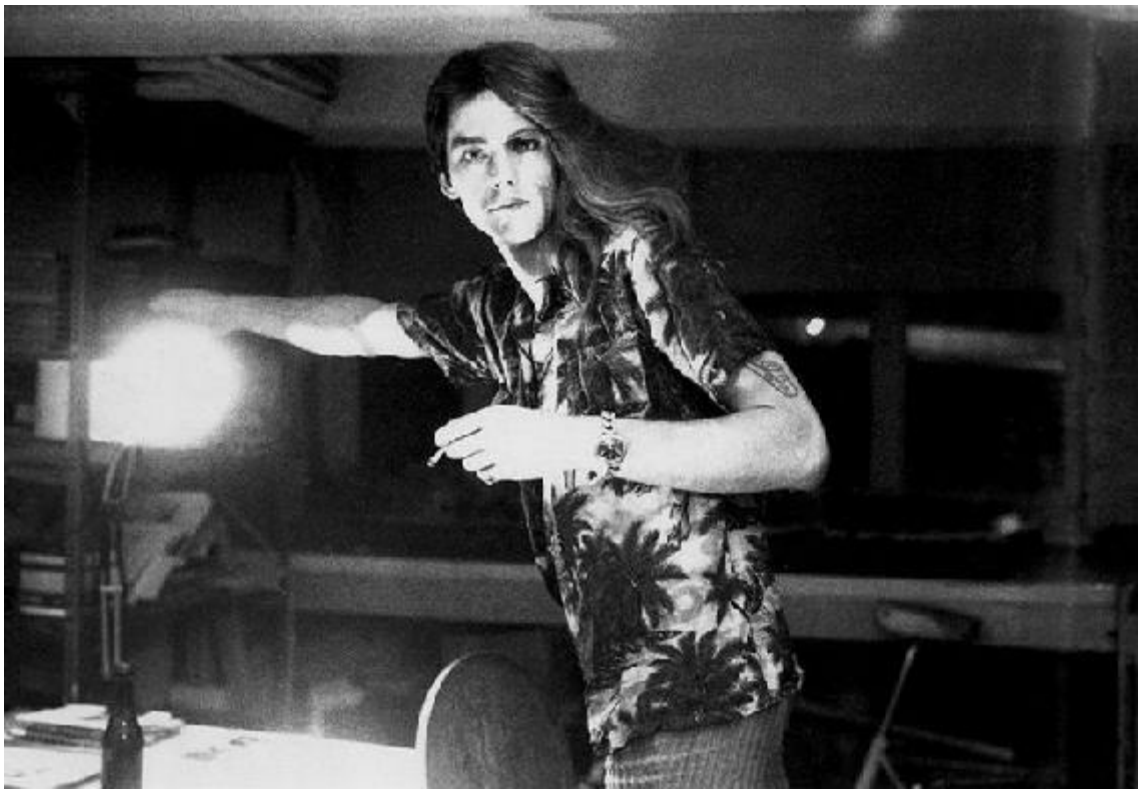
1975–1988 Ulay



Ulay/Abramović, *Relation in space*, Veneza, 1976.

10

30 de novembro
+ 30 de novembro



Ulay, *Hermaphrodite*, Autopolaroide, 1973.

Ulay, *Diamond plane*, Autopolaroide, 1974.

Em seu vigésimo nono aniversário, Abramović recebeu um convite da galeria De Appel Art Centre, em Amsterdã, para realizar uma performance para um programa da TV holandesa, *Beeldspraak* (Figura de linguagem), dedicado àquela arte. Marina já havia se comprometido com um festival em Copenhagen na metade de dezembro, e por isso solicitou alguns dias a mais de licença na academia em Novi Sad, para realizar uma viagem mais longa ao norte da Europa. Wie Smals, o fundador da De Appel Arts Centre, recebeu Marina no aeroporto e apresentou a artista a um homem que seria seu guia em Amsterdã e a ajudaria nos preparativos para sua performance daquele dia: um artista alemão chamado Uwe Laysiepen. Ulay, como era conhecido, usava seu longo cabelo preso por varetas do jogo de pega-varetas; Marina também, e ela imediatamente ateve-se à coincidência. Ela voltou a realizar *Thomas Lips* na galeria para as câmeras. Depois, respondeu a perguntas do público, explicando que havia comido um quilo de mel especificamente porque "tinha um ódio enorme por aquilo"[1]. Depois, Marina foi com Ulay, Smals e outros da galeria a um restaurante turco, e lá mencionou a sincronicidade de ter recebido o convite para a performance no dia de seu aniversário. "Quando é o seu aniversário?", Ulay perguntou. "Trinta de novembro", respondeu. "Este não pode ser seu aniversário", ele disse. "Este é o *meu* aniversário." Para prová-lo, Ulay apanhou a sua agenda e mostrou a ela que havia arrancado a página do dia 30 de novembro, algo que

fazia todos os anos. Marina mostrou-lhe a sua agenda, que também tinha o dia 30 de novembro arrancado.

Frank Uwe Laysiepen havia nascido naquele dia, três anos antes de Marina, em 1943, em um abrigo antibombas na cidade de Solingen, na conurbação industrial de Renânia. Mudou-se para Amsterdã em 1968 e começou a tirar fotografias, a maior parte delas com a polaroide. Quando começou, ainda tímido, a se afirmar como artista, adotou o nome de Ulay, uma fusão de nome e sobrenome. Ele deve ter mostrado a Marina parte de seu trabalho no dia em que se encontraram, pois ela depois iria transpor a sua lembrança em uma fotografia de como ele lhe pareceu em público naquele dia[2]. De tempos em tempos, desde 1972, Ulay tirava fotos de si mesmo dividido em uma combinação de homem e mulher: do lado esquerdo havia se barbeado completamente, uma base pálida endurecia seu rosto, cílios postiços, sobrancelhas aparadas, a metade de uma peruca ondulada de cabelos castanhos, batom vermelho, sombra roxa no olho e uma pele de raposa pousada sobre seu ombro; do lado direito, ele era o Ulay de sempre, um cigarro na boca, o rosto hirsuto, cabelos gordurosos e um sutil, implacável sorriso de ironia. Do mesmo modo que Marina havia se encantado pelo andrógino Thomas Lips, a adesão explícita da feminilidade de Ulay atraiu-a de imediato.

Durante anos Ulay frequentara as festas travestis de Amsterdã, “com um disfarce que passaria despercebido por lá – batom, peruca, meias, cinta-liga e um chapéu Greta Garbo, com minha polaroide 180, uma câmera pesada de metal ao redor do pescoço”[3]. A câmera era seu bilhete de entrada na cena. Passava de mão em mão nas festas, como uma droga. E justificava o seu experimento com a própria identidade, que sempre lhe pareceu obscura. Seu pai, Wilhelm, que lutou tanto na Primeira quanto na Segunda Guerra Mundial, falecera em 1958, quando Uwe tinha 15 anos; sua mãe, Hildegard, traumatizada depois de ser estuprada por soldados russos ao final da Segunda Guerra Mundial, retirou-se da sociedade, deixando Uwe – que não tinha irmãos ou outros familiares – sozinho em uma pensão durante a maior parte de seus anos de adolescência. Trabalhou como aprendiz por mais ou menos um ano em uma fábrica que fazia moedores de carne e outros utensílios de cozinha, estudou um pouco de engenharia antes de desistir e viajar por conta própria pela Escandinávia. Se de um lado Marina sempre sentira que tinha muita família (e pouco amor), Uwe, de fato, não possuía família. As fotos da polaroide se tornaram a autoconsciência de Ulay e muitas vezes um meio autolacerante de descobrir quem ele poderia ser, uma vez que não tinha ninguém que pudesse lhe dizer.

Em 1965, casou-se com Uschi Schmitt-Zell, uma jovem de cabelos curtos de menino e que "comportava-se como um homem", afirma Ulay. Logo tiveram um filho, Marc Alexander, e Ulay usou parte de suas habilidades de engenharia para abrir um laboratório de fotografia na cidade de Neuwied. Por volta de 1968, começou a achar intolerável a pressão de administrar um negócio e sustentar a esposa e o bebê recém-nascido. Apesar de beber muito, e de suas loucuras com o carro, temia estar começando a existência burguesa – casado com filhos e um pequeno negócio – que sempre desprezou. Foi convocado para o serviço militar, mas quis obedecer o conselho de seu pai, que lutara em Stalingrado, e evadiu. Uwe fez uma mala com uma câmera e uma máquina de datilografar, e dirigiu até Praga, com a intenção de entrar na faculdade de cinema da cidade. Não foi além da fronteira tcheca. A Primavera de Praga havia acabado de terminar; os soviéticos tinham ocupado o país e não deixavam ninguém entrar. Em seguida, leu em um jornal sobre as revoltas em Amsterdã – tal como em outras cidades naquele verão – e decidiu unir-se a elas.

Pouco depois, acompanhou um velho amigo de Neuwied, Jürgen Klauke, até a escola de arte em Colônia. Tendo montado o seu próprio laboratório, Uwe possuía bastante conhecimento técnico em fotografia, mas o que queria aprender era como se tornar um artista. Levou uma existência deliberadamente impermanente nos dois anos seguintes – vagando de apartamento em apartamento entre Amsterdã e Colônia. Caiu no ambiente das drogas e usou heroína algumas vezes. "Aceitei a agulha porque não queria ficar de fora", afirmou depois acerca da primeira vez em que se injetou. "Vinte e quatro horas depois acordei e era como se houvesse acabado de nascer. Sentia-me tão bem, mas mesmo assim fiquei com medo de continuar naquilo. Por isso, deixei aquele lugar e fui para outro lado"[4]. Ulay apegou-se a Klauke, artista bastante carismático, um grande bebedor de ego "*muito pesado*" – a figura perfeita onde o introvertido e mimetizador Ulay pudesse se abrigar. Klauke trabalhava em um livro, *Ich und ich* (Eu e eu), com desenhos caricatos de figuras deformadas envolvidas em atos autoeróticos bizarros. Ulay contribuiu para o livro com as fotos das cenas travestis de Amsterdã. Klauke foi o primeiro de uma longa fila de colaboradores de Ulay. A dupla passava a maior parte do tempo junta, bebendo em festas e seduzindo mulheres, tal como fizeram em seus anos de juventude em Neuwied. Vestiam-se de mulher, e nisso acabavam parecendo homens alemães ainda mais viris. O flerte com a feminilidade sempre carregava o ar de um experimento corajoso, um jogo decadente, e não de uma necessidade psicológica profunda. Klauke também podia ser um *dandy* diabólico, pavoneando-se orgulhoso com

as adoradas fotografias de Ulay. Movia-se com uma confiança despreocupada e indócil, que Ulay adotou em suas fotografias, sem jamais conseguir assimilar muito bem, não importa quão debochado e desesperado ficasse. Em uma das séries das polaroides, Klauke e Ulay assumem uma variedade de poses sarcasticamente teatrais, supostamente tentando superar o niilismo um do outro. Em um tríptico, encenam, na primeira imagem, um duelo na beira de um rio: começam de costas um para o outro, ambos asseadamente vestidos com ternos justos que acentuam suas silhuetas esguias e de algum modo explosivas; na imagem seguinte, se afastam um do outro e, na terceira, se voltam e sacam suas armas – Klauke aponta uma pistola, mas Ulay apenas imita uma arma com as mãos vazias.

Ulay sentia uma solidão residual de sua infância e ansiava por parcerias e ligações, mas acabava fugindo delas, também "para evitar as frustrações", ele diz. Em 1971, começou a se relacionar com uma mulher chamada Henny Löwensteyn, uma garçonete de um dos seus pontos de encontro habituais. "O modo como ficávamos juntos era meio divino. De um certo modo, era uma relação amorosa perfeita", afirma Ulay. Mas, quando Henny deu à luz o filho de Ulay, em 9 de novembro de 1971, ele já tinha partido há muito. Não encontraria seu segundo filho, Jurriaan, ou sequer falaria com ele até o ano de 1987.

Um tanto ao modo de Abramović no início dos anos 1970, que se dividia entre propor performances, eventos radicais e expor pinturas tradicionais em lugares consagrados, Ulay também levava uma vida dupla. Levou seu portfólio de fotos mais facilmente digeríveis de Amsterdã (vida urbana e grafites, em lugar dos travestis) para a sede europeia da Polaroid, situada na cidade. Manfred Heiting, diretor de design criativo, e Erwin Wulf, diretor de marketing, tomaram gosto pelo trabalho de Ulay e convidaram-no para o Programa de Apoio ao Artista da Polaroid. Desde que o primeiro polarizador foi feito, em 1948, Edwin Land, inventor e fundador da empresa, sempre dera a artistas câmeras e filmes grátis para que pudessem trabalhar. O benefício era mútuo: os artistas conseguiam material gratuito, a Polaroid recebia avaliação de especialistas sobre seu equipamento e boas fotografias, com as quais promovia seu produto; era a base do que se tornaria uma das coleções de fotos mais importantes do mundo. Ulay recebeu várias câmeras e todo filme de que precisava. Aparte as fotografias oficiais, que passou a criar para a marca de câmeras, utilizou o equipamento para suas fotos privadas com travestis, de si próprio vestido de mulher e, cada vez mais, de autoflagelações.

Heiting e Wulf delegaram a Ulay uma tarefa dos sonhos: visitar cinco cidades – Londres, Paris, Roma, Nova York e Cidade do México – e tirar fotos para um livro da Polaroid que seria intitulado simplesmente *Uwe's polaroid pictures of 5 cities*. Todas as despesas seriam cobertas de antemão, além de um cachê extremamente generoso: um *pacote* de dinheiro que Ulay espalhou, triunfante, pelo seu esquálido apartamento. Passou várias semanas nas cidades escolhidas, pulando a Cidade do México, porque, confessou a seus patrocinadores, poderia nunca retornar. A quinta cidade seria Amsterdã.

Em Nova York, no verão de 1971 (enquanto Henny estava grávida), Ulay hospedou-se no Warwick Hotel, perto do Central Park. Em Sheep Meadow, certo dia, fotografou uma jovem excepcionalmente bonita em roupas *hippies* e com os pés descalços. Chamava-se Bianca Pérez-Mora Macías, filha de um diplomata da Nicarágua e ativista iniciante em direitos humanos. Levava consigo um pequeno envelope pardo com as chaves de seu apartamento em Upper East Side e um cartão de crédito. Bianca passou algumas semanas com Ulay, embora o relacionamento tenha permanecido platônico. Tirou polaroides dela, sempre espantosamente bonita, em seu quarto de hotel, ao telefone, sobre a cama. Seus horários não coincidiam – Ulay despertava cedo para começar a caminhar pelas ruas e tirar fotos, horário que Bianca chegava do clube Oscar Brown Junior, onde David Bowie e Mick Jagger se divertiam. Ainda assim, foi devido ao carisma, à beleza rude e misteriosa, e à aura de força serena de Ulay que Bianca lhe convidou para uma temporada na Índia. Ulay aceitou, e dirigiu-se ao escritório de reservas da KLM. Na porta giratória do edifício, Ulay resolveu fazer uma brincadeira de mau gosto: subitamente travou a porta. O pé descalço de Bianca ficou preso, e "ela gritou como uma fera". O pé sangrava muito. Ulay entrou em pânico e fugiu. "Eu surtei", ele recorda. Pulou dentro de um táxi, retornou ao hotel, arrumou a mala, fez o *checkout* e nunca mais viu Bianca. De volta a Amsterdã, alguns meses depois, um amigo lhe contou que Mick Jagger havia acabado de se casar com uma mulher chamada Bianca Pérez-Mora Macías.

As fotos que Ulay tirou de Bianca não apareceram no livro, que consistiu em comportados instantâneos turísticos com um toque de fotografia urbana – fortuitas confluências de pessoas, letreiros, trânsito e vida urbana caótica. Ulay escreveu pequenas legendas, a maioria com estilo doce e banal, embora uma foto que tirou em Londres afirme:

> Depois das amizades simples e partidas de dardo em meu primeiro *pub*, a elegante multidão em Kings Road me assustou um pouco. Conversavam sobre

> arte, revolução, e bebiam *hock*[5] enquanto suas mentes imaginavam em silêncio o preço das roupas uns dos outros[6].

Ulay era sedento por autenticidade, o que representava uma fonte de críticas por sob sua externa placidez. Com frequência, entretanto, sua raiva se voltava contra si próprio.

Outra parceria interrompida prematuramente foi a com o amigo chamado Jan Stratman. Com o dinheiro que Ulay recebia da Polaroid – ele seguia realizando trabalhos regulares para testar novos equipamentos, incluindo uma viagem à Sardenha –, ele e Stratman alugaram um edifício em Herengracht, Amsterdã, com a intenção de montar um lugar para exposição de novos meios: fotografias, filmagens em super-oito, vídeo e performances – todo tipo de trabalho que interessava a eles, mas não às galerias. Enquanto transportava parte dos equipamentos da Polaroid da Alemanha, porém, o carro que Ulay dirigia colidiu com um caminhão, e Stratman, que ia no assento do passageiro, morreu. Ulay foi atirado contra o para-brisa do carro, sofreu um corte na testa e feriu o baço.

Ulay abandonou a ideia de abrir o espaço artístico e usou o edifício como um local para festas de travestis. Encontrou outros fotógrafos, músicos e muita gente da moda, e tentou fazer fotografias comerciais para revistas. Em 1972, usou a casa como um palco para seu maior e mais público trabalho até então. Tirou uma grande fotografia em preto e branco de uma indústria petroquímica do porto oeste de Amsterdã, que, em sua austeridade, lembrava as fotos de estruturas industriais de Bernd e Hilla Becher. Com seu conhecimento técnico de processar e expandir fotografias, Ulay obteve uma cópia de 10 por 12 metros da imagem sobre múltiplas folhas de papel linho fotográfico e contratou um fabricante de velas marítimas para juntá-las. Em seguida, pendurou a enorme foto mural sobre a fachada de sua casa. Uma equipe de TV filmou a instalação, que Ulay batizou de *The metamorphose of a canal house* (A metamorfose de um edifício do canal), e foi entrevistado pelos jornais.

Ulay queria injetar algo além de estética em sua fotografia: queria criar situações desafiadoras que instigassem questões éticas, que retirassem as pessoas de seus movimentos rotineiros pela cidade e que as confrontassem com uma imagem da indústria, normalmente empurrada para a periferia da cidade e da consciência. Mas o seu costume era trabalhar com as polaroides de menor escala. Com a fotografia instantânea, o processo árduo e artesanal de revelação do filme que utilizara em Neuwied foi substituído por noventa segundos de pura expectativa, ou cerca de sessenta segundos se

ele enfiasse a imagem iminente debaixo do braço. As polaroides encantavam Ulay porque eram quase uma transcrição imediata da realidade. Tudo nelas era íntimo, cru e autêntico: o tamanho manipulável das imagens, os tons quentes das impressões e, o mais importante, o fato de que não era necessário entregar o filme para a avaliação de outra pessoa, que o revelaria. Isso lhe concedeu a permissão implícita para tirar imagens mais privadas, experimentais, lascivas, tristes e chocantes.

Em 1972, Ulay fez uma grande tatuagem em seu antebraço esquerdo com o texto GEN.E.T.RATION ULTIMA RATIO. A primeira parte era um trocadilho com *geração*; a última significava *último recurso*, como no mote de guerra da *última razão dos reis*. Ulay fez a tatuagem especificamente para que pudesse removê-la e fotografar o processo. Uma polaroide mostra o sangue e os músculos reluzindo em um corte perfeitamente retangular feito em seu braço. Na próxima foto da sequência, um enxerto de pele é preso no lugar do corte por nervosas suturas negras. O retângulo de pele nova jamais se fixaria em seu braço devidamente. A ação indicava a frustração crescente de Ulay perante a tendência da fotografia em repousar nas superfícies. "Eu queria investir mais", ele diz; queria perfurar a pele. Buscava a interioridade e a autenticidade da fotografia, e a única coisa que podia ser inegavelmente real em uma foto, pensava, era esse tipo de dor autoinfligida. "Meti o pedaço de pele em formalina por um tempo, para preservá-la. Depois a sequei." E fotografou-a.

Por volta dessa época, Ulay conheceu uma mulher chamada Paula Françoise-Piso. Era casada, mas com um piloto de companhia aérea que estava ausente a maior parte do tempo. Paula era "hiperfeminina", afirma Ulay, e ele estava "total e sexualmente dominado" por ela. Ele era atraído por ela "não convencionalmente como um homem querendo transar. Eu tinha uma tendência feminina evidente e muito forte para com as mulheres". Ele não era apenas atraído por ela – ele queria *ser* ela, e começou a assinar as suas polaroides com um novo nome composto, PA-ULA-Y. A primeira dessas fotos mostrava apenas ele – sem camisa, pensativo e envolto em fumaça. Paula brota apenas às vezes nas fotos assinadas com parte de seu nome, mais notadamente em uma brincadeira estimulada pelo álcool, no apartamento de luxo, em Amsterdã, tendo Klauke no fundo como apresentador. Nesse relacionamento romântico-artístico, Paula cumpria o papel de musa distante, mais do que ativa colaboradora. Ulay usou a assinatura PA-ULA-Y de modo intermitente até abril de 1975, apenas alguns meses antes de encontrar Marina.

A companhia Polaroid deu a Ulay uma carteira de identificação que dizia: "Consultor Fotográfico, 1973, Departamento de Imprensa e Arte". Estava assinada como

Ulay, embora levasse seu nome inteiro impresso, Uwe Laysiepen. Na fotografia do cartão, Ulay tem algo entre o riso e o desdém no rosto – ele desprezava a ideia de que a identidade pudesse ser expressada e abarcada em um pequeno cartão. Começou a fazer cartões satíricos e repulsivos da *Polaroid*, sendo que o primeiro possuía a foto de Paula com uma meia sobre a cabeça, criando distorção e compressão faciais sutis debaixo de uma espécie de véu fantasmagórico. Onde deveria aparecer o nome Paula, havia apenas as letras grandes, apagadas, que diziam: MONSTRO. Na data de nascimento, aparecia: *observar o detentor*; no local de nascimento: *entre*; na nacionalidade: *desconhecida*; na profissão: *perdido*[7]. Ulay também fez uma carteira com uma etiqueta de GILBERT & GEORGE. Jamais encontrara a dupla de artistas que residia em Londres, famosa na época por posar como *esculturas vivas*, mas Ulay era fascinado pela duplicidade que representavam. Mais tarde, Ulay valeu-se da ideia das identidades falsas de novo, criando as que talvez fossem suas fotos mais explícitas: de uma cenoura metida alguns centímetros no ânus de alguém; outra em uma vagina; um escroto repuxado sobre um pênis, criando uma membrana suave e bulbosa; as costas de um homem com os genitais voltados para trás entre as pernas, despontando, estranhos, debaixo do ânus. Nessas carteiras de identidade, apenas as fotos são reveladas; o resto do cartão está oculto por uma caneta.

Em 1974, a automutilação diante da câmera atingiu novos extremos, no mesmo momento em que as performances de Abramović se tornavam mais perigosas. Uma polaroide mostra Ulay cortando sua barriga e apertando um papel toalha sobre a ferida; uma série feita nessa mesma época mostra o artista em um banheiro com azulejos, cortando as pontas dos dedos com um estilete e espalhando o sangue nas paredes limpas. Depois, apanhou um broche barato incrustado de pedrinhas com o formato de um avião (Ulay adorava aviões) e espetou-o diretamente em seu peito nu, fotografando o sangue que descia por seu torso. Uma natureza-morta das pequenas botas sensuais de Paula, com o interior revestido de pele e pontas, como as de duendes, grávidas de algo – e à medida que essa série de polaroides se desenrola, vemos que são os fanáticos anseios e a solidão de Ulay que carregam as imagens. Primeiro, ele tenta colocar as botas, mas seus pés são muito grandes. Depois, corta a parte superior dos pés para marcar o formato que eles teriam se quisesse andar de verdade nos sapatos de Paula (a laceração de seus pés também pode ter sido uma espécie de penitência pelo que fizera a Bianca). Um autorretrato simples que tirou em 1974 e que assinou como PA-ULA-Y, dessa vez sem

autoagressões, drama desesperado ou artifícios, mostra um olhar abatido e a expressão de uma melancolia sem fim.

Naquele ano, Wies Smals e sua colega Mia Visser convenceram Ulay a mostrar suas *Autopolaroides*, tal como ele chamava esses experimentos, em uma exposição da primeira galeria dos dois, chamada Seriaal. Relutante, Ulay aceitou, e a recepção do público – chocada e não pouco repugnada – confirmou seus temores. As imagens foram feitas em segredo e mostrá-las ao público parecia uma traição. Justificadamente, prometeu a si mesmo não exibir seu trabalho de novo. Talvez fosse esse tipo de reticência inata que tenha resultado em sua ausência na exposição que inauguravam e que definia a experimentação de gêneros na época, *Transformer – Aspekte der Travestie*, em Lucerna, Suíça, naquele mesmo ano. Klauke e seu companheiro próximo, Urs Lüthi, estavam na exibição, ao lado de Andy Warhol e Mick Jagger. Ulay retirou-se do espírito da época, ainda que seu trabalho e estilo de vida como *cross-dresser* o resumissem tão bem quanto qualquer um deles.

Algo particularmente irritante para Ulay quanto ao ritual de exposição era a declaração padrão dos convites de abertura: "O artista estará presente". Ao invés de compreender isso no sentido usual – ou seja, uma oferta gentil para ver o artista enquanto beberica o vinho na vernissage –, Ulay queria interpretar a frase em um nível mais fundamental. Nem o formato convencional de uma exposição, com a obra abandonada em um espaço vazio, nem o seu veículo escolhido, a fotografia, poderiam evocar a real presença do artista. Mas "se você está fazendo uma performance, você precisa estar presente"[8].

No inverno de 1974, Ulay estava em Paris tirando fotos no cemitério de Père Lachaise, onde Oscar Wilde, Jim Morrison, Honoré de Balzac, Edith Piaf e dezenas de outros luminares estão enterrados. No dia de Natal, enviou saudações a todos os seus amigos na forma de cartões de condolências. Neles, lia-se: "ULAY *1943 † 1974. Mein Abschied als einzige Person" (Minha despedida (ou falecimento) como uma só pessoa). A notícia valia como a declaração do suicídio simbólico de Ulay tendo uma identidade única, unificada. Não apenas se considerava uma pessoa fragmentada – ao mesmo tempo homem e mulher, purista feroz e hedonista indulgente – como o cartão de luto também era uma declaração de sua necessidade profunda de viver com alguém (Uschi, Klauke, Henny, Stratman, Paula, qualquer um), envolvendo-se, dissolvendo-se e às vezes desejando aniquilar-se naquela outra pessoa.

Enquanto estava envolvido com Paula, Ulay permaneceu parceiro de Klauke. Em setembro de 1975, na De Appel, realizaram uma complexa performance, *Illusion theater* (Teatro da ilusão), que em parte reencenava um jogo de roleta-russa apócrifo regado a bebidas e a drogas que ele e Ulay afirmavam terem realizado em Colônia – tal como Marina o fizera quando criança. (Klauke não se recorda do incidente.) Na galeria, Ulay e Klauke, vestidos de branco, colocaram máscaras moldadas em seus respectivos traços. Distribuíram versões transparentes dessas máscaras para membros do público e permaneceram de pé em lados opostos de uma tela, sobre a qual se projetavam as muitas fotografias que fizeram e para as quais posaram juntos. E então as imagens um do outro foram projetadas sobre eles. Em seguida, Ulay descrevia a ação seguinte em terceira pessoa:

> Ulay apanha o revólver atrás da tela, coloca-o contra a cabeça mascarada e aperta o gatilho – nada acontece. Ulay e Klauke trocam de revólver cinco vezes. Na sexta vez, Klauke atira em Ulay (com um vazio). Ambos permanecem imóveis por trinta segundos. Ulay retira sua máscara branca, que está por cima. Uma máscara sangrando aparece. Klauke tomba[9].

Ulay se interessava cada vez mais pelos materiais e pelo ato da fotografia, e não apenas pelo objeto isolado. Em *Exchange of identity* (Troca de identidade), na Galerie Het Venster, em Roterdã, membros do público permaneciam diante de um papel fotográfico sensível à luz, pendurado em uma parede. Ulay tirava uma fotografia de seu objeto utilizando um flash, que expunha o papel em volta deles, deixando um formato humano branco no meio, como a silhueta de um negativo. Atirava um balde de fluido para revelação, um balde de fixador e em seguida um balde de água por cima. Depois, usando uma meia branca e uma máscara branca, Ulay permanecia contra a parede, no formato vazio deixado pelo membro do público e, com um episcópio, projetava sobre si a polaroide que tirara de seu objeto – uma tentativa de apagar-se inteiramente e transformar-se em uma tela negra. Depois de repetir o processo algumas vezes com diferentes pessoas, todos saíam para fugir do insuportável odor de amônia provocado pelo encontro dos fluidos de revelação e do fixador.

Pouco depois, Ulay realizou outra performance a partir da fotografia – na realidade, a partir de algo mais imanente que a fotografia: a luz pura. No espaço sujo de uma garagem utilizado pela Beyer Gallery em Wuppertal, Alemanha, armou-se de um espelho, que havia sido cortado em um formato humano grosseiro, e encarou o público para que eles pudessem se olhar ali. Ao converter-se em nada além do que uma

superfície refletindo a própria presença das pessoas para elas mesmas, seu corpo, efetivamente, se apagava. Ele virava lentamente da esquerda para a direita por alguns minutos, certificando-se de que todos no espaço vissem os seus reflexos. Em seguida, caía para a frente, estilhaçando sobre o chão o vidro em figura humana preso ao seu corpo, destruindo assim a imagem refletida do público. Ulay tentava se tornar uma câmera humana, capturando uma imagem com um obturador do tamanho da vida, para, em seguida, engolir essa imagem, apagá-la e deixar as pessoas com a própria realidade.

Mesmo que tenha considerado a exposição em Seriaal um desastre, Ulay desenvolveu uma relação de trabalho com seu fundador, Wies Smals. Quando a estação de TV holandesa VARA abordou Smals para um programa sobre a arte da performance tendo a De Appel como *locus*, recomendou Ulay como um dos artistas que deveriam ser entrevistados. Ulay aceitou a abordagem dos diretores, Frans Zwartjes e Simon Mari Pruys, sob a condição de que sua entrevista deveria ser conduzida em uma sessão ininterrupta de 24 horas, sem comidas e sem sair de seu apartamento. Após duas horas de conversas gravadas, um dos assistentes de Zwartjes esgueirou-se até a despensa e trouxe algo para petiscar. Ulay enfureceu-se, expulsou a equipe de filmagem e abandonou o projeto. Foi nesse momento que a De Appel, precisando de um substituto, convocou uma jovem *performer* chocante de Belgrado para realizar o programa. Seu nome era Marina Abramović.

Ulay se sentia cativado por Abramović mesmo antes da chegada dela a Amsterdã: tinha visto fotos de sua performance *Warm/Cold*, na qual estendia a mão sobre uma superfície de gelo antes de quebrar o vidro. Quando Abramović chegou à cidade, Smals pediu a Ulay que a ajudasse a reunir materiais para sua reprise de *Thomas Lips*. Ela perfez para as câmeras o mesmo elaborado ritual de autoflagelação que fizera em Innsbruck antes, naquele ano. Zwartjes e Mari Pruys utilizaram a cena de Abramović cortando a estrela no abdome no trailer para *Beeldspraak*, que iria ao ar no dia 18 de janeiro de 1976, mas o *clip* suscitou tanta polêmica nos jornais – que tomaram o pentagrama como uma estrela de Davi – que a apresentação foi cancelada[10].

A primeira sequência de *Thomas Lips* foi livremente designada como um feitiço ou uma violenta ode a um amante ausente de aparência andrógina. Agora, na De Appel, era uma demonstração primitiva de poder – um ritual de acasalamento – dirigida ao muito presente Ulay. A crítica Antje von Graevenitz lembra-se de Ulay falando animadamente sobre Abramović durante a performance. “Ele ficou tão impressionado que precisava falar com alguém”, afirma ela. Após a performance, Ulay diz: “Marina recolheu-se em

um quarto onde estava hospedada. Recolhi-me com ela e cuidei de suas feridas". Mas a real consumação do destino de ambos deu-se na noite da descoberta da coincidência de seus aniversários, e pela partilhada antipatia pela data. Agora, no lugar de um dia a ser ignorado como um lembrete anual deprimente do tempo perdido e do esquecimento inevitável, 30 de novembro se tornava uma garantia cósmica de um destino comum e uma união simbiótica.

11

O artista deve ser belo

Marina Abramović, *Art must be beautiful / Artist must be beautiful*, Charlottenburg Art Festival, Copenhagen, 1975.

No momento em que começava a envolver-se com Ulay, Marina teve de afastar-se de Amsterdã para honrar o convite de se apresentar no Charlottenburg Arts Festival em Copenhagen. Suas lembranças do que se passou na performance *Art must be beautiful / Artist must be beautiful* (A arte deve ser bela / O artista deve ser belo) e também em torno dela são vagas, apesar de existir uma inequivocadamente singular e imperturbável documentação em vídeo. Marina estava, sem dúvida, distraída nessa época pelo encontro recente com Ulay e consequentemente pela nova fase na qual sua carreira estava prestes a mergulhar. No registro oficial em vídeo da performance, Abramović senta-se nua, segurando uma escova em cada mão. Durante pouco menos de uma hora, escova muito forte o cabelo, puxando-o com força e até mesmo arrancando-o, enquanto repete o mantra "A arte deve ser bela, o artista deve ser belo". Durante vários minutos, em certo momento, ela fica imóvel e em silêncio, o olhar distante e apático, antes de recomeçar a

rotina de beleza punitiva. A câmera permanece estática, enquadrada na cabeça de Abramović, pescoço e peito nus, constituindo um autorretrato incisivo e mordaz.

Mas esse vídeo, gravado na história da arte da performance, conta apenas parte da história de *Art must be beautiful*. O vídeo foi feito de forma privada, imediatamente após a performance original de Abramović, que foi feita em público e também filmada. Ansiosa para ver como ficou, Abramović assistiu à gravação em seguida. Não ficou satisfeita. Apesar de instruir o câmera a manter a filmadora imóvel, enquadrando apenas a cabeça e o peito, ele se moveu pelo ambiente, dando closes em sua expressão angustiada antes de se afastar e revelar o fundo banal do pequeno quarto a sua volta. Abramović odiou tanto a falta de precisão no vídeo que realizou a performance novamente logo em seguida, sem a presença de público, apenas a do muito criticado operador da câmera, que daquela vez deixou as lentes imóveis. Essa é a única versão da obra que Abramović usaria para representar a performance.

Mas a desalinhada versão original ainda sobrevive. Lá, não vemos apenas o pequeno quarto onde Abramović atua – e que, ao contrário de *Rhythm 10* ou *Rhythm 4*, por exemplo, ela deixa de cuidar do cenário, daí o seu desejo, depois, por uma imagem esteticamente controlada –, mas também o público confuso que some e reaparece. Alguém da plateia começa a imitar Abramović em tom sarcástico: "Ah, o artista é tão belo". Abramović não emite a menor reação ao ridículo, que logo cessa.

O enquadramento de *Art must be beautiful* pode retroceder ainda mais: a primeira versão pública foi abreviada porque um fusível queimou e as luzes da sala se apagaram. Assim, solicitaram que Abramović repetisse a composição (pela terceira vez, portanto, após sua performance para a filmadora) no grande saguão da Academia de Belas-Artes de Copenhagen alguns dias depois. Lá, atuou sobre um palco diante de cerca de mil pessoas, conferindo à obra um ar teatral que não pretendia originalmente. Ali, também incorporou o elemento das chicotadas de *Thomas Lips* à composição. Após castigar-se, sentou-se na cadeira e golpeou a cabeça com uma escova de aço mais violentamente do que nunca, desta vez fazendo sangrar o couro cabeludo. No início da performance, uma mulher do público, aparentemente bêbada, correu até o palco gritando "Eu sei o que está acontecendo aqui", e atirou-se sobre Abramović, agarrando-a pelos cabelos. Não ficou claro se a mulher tentava interromper a performance para proteger Abramović de si própria – ou se agia como em *Rhythm 0*, permitindo-se agredir uma *performer* vulnerável. Contudo, Abramović "furiosamente desvencilhou-se" de sua agressora e prosseguiu com a performance.

Depois de concluída a apresentação, Abramović disse ao jornal *Ekstra Bladet*:

> A mulher que puxou o meu cabelo me deixou com tanta raiva que eu poderia tê-la matado. Ela não foi convidada a participar de meu jogo simbólico. Ela confundiu tudo. Porque eu não sou uma masoquista. Para mim, a dor e o sangue são apenas o meio da expressão artística. Foi uma ironia quando gritei que a arte deve ser bela. Nem a arte, nem a realidade são necessariamente belas[11].

Uma leitura feminista ortodoxa de *Art must be beautiful / Artist must be beautiful* afirmaria que Abramović expurgava a dor envolvida na realização de um imperativo social – e da história da arte – de beleza, ironizando-o e atacando-o ao mesmo tempo. Mas podemos fazer mais do que repousar na superfície das palavras de Abramović, mesmo que ela própria buscasse a ironia. Ela combatia ferozmente a própria beleza nessa performance, e ainda assim ela é bela ali, e ainda mais ao fazer de si uma mártir feminina. E ela sem dúvida tinha consciência desse efeito. A beleza havia sido uma preocupação séria, quase patológica para Marina desde que era criança. Ela desprezava tanto seu nariz *grande* que arquitetou um acidente para destruí-lo: rodopiou pelo quarto da mãe, esperando ficar tonta e cair com o rosto na coluna da cama; caso lograsse o seu objetivo, planejava dar ao médico uma foto de Bridget Bardot como orientação para reconstruir seu nariz. Mesmo que a arte lidasse com a dor e o trauma, Marina acreditava, em certa medida, que, tanto como artista, quanto em sua vida cotidiana, ela precisava ser bela.

Ulay não acompanhou Marina a Copenhagen, em parte porque não havia sido convidado a se apresentar, mas também porque nutria pouca simpatia pelo fundamento feminista do Charlottenburg Arts Festival. Ulay era um outro tipo de feminista, e Marina também. Ambos se identificavam fortemente com a imagem clássica – e até mesmo estereotípica – de feminilidade que o movimento tentava dissolver. Abramović jamais se sentira vitimizada pelos papéis determinados de gênero que o feminismo criticava. Mais tarde, afirmou: "Acho que toda esta energia, todo o poder está tanto nas mãos das mulheres e sempre foi assim geneticamente. Sinto exatamente o oposto [das feministas]. Sinto que preciso ajudar os homens"[12]. Sua mãe jamais havia sido impedida na carreira por ser mulher; na Iugoslávia titoísta, o feminismo ocidental jamais pareceu necessário, já que havia um compromisso teórico de igualdade radical. E, na arte, Abramović via o feminismo como restritivo ao invés de liberador. Estava mais interessada no poder do sexo do que no do gênero, ou na ansiedade perante os papéis de gênero. Marina

desaprovava os repetidos cortes autoprovocados de Gina Pane (na De Appel, em 1975, Pane cortara os lábios como parte da performance *Discours mou et mat*), que era em parte uma resposta feminista ao olhar masculino. "Se o seu sexo não está bom, tudo está errado", Marina disse por volta dessa época, "e então você faz coisas, por exemplo, como Gina Pane. E quando repete coisas como ela, o trabalho está doente. A mensagem da arte deve ser mais ampla do que isso"[13]. Ainda assim, Marina ficava feliz de aproveitar as oportunidades que chegavam de curadores e galeristas feministas como Ursula Krinzinger e festivais como esse em Copenhagen.

Depois de mais alguns preciosos dias com Ulay em Amsterdã, Marina retornou a Belgrado e sentiu mais do que nunca a prisão domiciliar na qual vivia. "Não conseguia sequer respirar de amor", afirma. Evitou Neša e não contou a ele sobre o que acontecera em Amsterdã. Passou a maior parte do tempo na cama, ligando para Ulay, e sofrendo a fúria da mãe pela conta de telefone. Mas ergueu-se durante essas terríveis semanas de inverno balcânico para participar do filme *Kino beleške* (Comentários do filme), sobre o Studentski Kulturni Centar, o SKC, e o seu círculo de artistas. O diretor, Lutz Becker, foi auxiliado por Zoran Popović, que retornara recentemente de Nova York. Dunja Blažević abria o filme lendo uma declaração: "Enquanto transportarmos obras de arte de estúdios para porões e armários, tratando-as como crianças natimortas, enquanto criarmos, por meio do mercado privado, nossas próprias versões da pequena-burguesia, teremos uma arte que é um apêndice social, algo que não serve a coisa alguma nem a ninguém". O objetivo da geração Blažević era "uma nova arte para uma nova sociedade em âmbito mental". Ješa Denegri falou de suas aspirações para uma arte que, ao invés de fornecer "metáforas da liberdade", alcançasse "o estrato mais profundo da compreensão e consciência das mudanças elementares que devem ser feitas no nível social". A arte, segundo esta linha, "deve rejeitar quaisquer atributos místicos, transcendentais e formalistas, que reduziram permanentemente suas frágeis possibilidades para a ação social". Mística, transcendente e formal – tais eram as características fundamentais das performances e instalações de Abramović, mesmo que ela não trabalhasse no reino pictórico, assentado no objeto ao qual Denegri se referia[14].

Para a primeira parte de sua contribuição para o filme, Abramović repetiu *Art must be beautiful / Artist must be beautiful* (como havia refeito *Thomas Lips* para as câmeras de TV holandesa no mesmo mês), dessa vez recitando o mantra em servo-croata. Era de longe a composição mais agressiva e dramática em *Kino beleške*. Mas foi a segunda contribuição para o filme que demonstrou uma frustração com a Iugoslávia muito

mais arcaica e existencial do que os melindres teóricos de seus amigos. Consistia simplesmente na leitura da programação da TV para o recém-aprovado Dia da República Iugoslava, 29 de novembro (seu falso aniversário), alguns dias antes de se apaixonar e ver a possibilidade de uma vida além das fronteiras da Iugoslávia. Naturalmente, a programação de TV estava repleta de apresentações oficiais, comportadas e comemorativas; Abramović leu a lista em um tom monótono, lento, acusativo, quase desfrutando do tédio, enquanto as imagens das ruas congeladas e enfadonhas de Belgrado, filmadas de um carro, passavam devagar pela tela. A sensação de sufocamento de Marina ao voltar de Amsterdã para Belgrado devia-se, sem dúvida, a algo mais do que uma paixão.

Marina perdia a paciência e a simpatia com o pequeno mundo artístico de Belgrado que orbitava em torno do SKC. "Todas as pessoas que ficavam no SKC, os jovens críticos e nós, éramos basicamente o único público que tínhamos", ela diz. "Eram as mesmas pessoas circulando por ali. Não chegávamos a nos integrar a qualquer situação cultural em Belgrado." Havia apenas uma pequena galeria e um museu, mas nenhum mercado de arte ao qual se dirigir – certamente nenhum ao qual o SKC estivesse envolvido. A vasta maioria das aquisições artísticas era feita pelo Comitê de Aquisições do governo, e acabava decorando escritórios burocráticos. O comitê era obrigado a comprar algo de qualquer grande exposição, com exceção das de *nova arte*, como as advindas do SKC. A falta de interesse público, de pressão comercial ou mesmo de pressão política – Blažević gostava de dissolver tais influências indesejadas – acabavam isolando os artistas do SKC, incapazes de obter qualquer tensão no mundo da arte além daquele que habitavam.

Mas a opinião implacável de Marina era que seus colegas poderiam ter tudo o que quisessem caso simplesmente parassem de reclamar e começassem a estender os seus trabalhos para além de Belgrado. Marina acreditava que o que impedia seus colegas não eram os problemas sociais incontornáveis ou a dificuldade de acessar "o estrato mais profundo de compreensão e consciência", mas uma simples falta de ambição. Marina ficou particularmente frustrada com Popović, que, após passar um ano em Nova York, em 1974, vivendo no estúdio de Joseph Kosuth, fazendo filmes e fotografias, escolhera voltar para Belgrado. A seus olhos, ele desperdiçara sua oportunidade de escapar. Popović sentiu que precisava voltar a Belgrado porque queria viver em um lugar onde pudesse dominar a língua. Marina, por outro lado, fez de seu inglês sofrível uma virtude: podia ser mais direta, franca, criativa e sedutora com sua língua do que a maioria dos

nativos. O servo-croata era apenas o simples e velho servo-croata. Em breve, passaria anos quase sem falar a língua.

Por volta dessa época, uma fotografia de *Rhythm 4*, mostrando uma Abramović nua inclinada sobre um ventilador de potência industrial, apareceu na capa de *Europa*, uma revista de arte italiana. A faculdade na Academia de Arte de Novi Sad adquiriu um exemplar e ficou escandalizada. Marina ouviu falar que a faculdade estava prestes a se reunir para deliberar sobre sua demissão e, portanto, se demitiu primeiro, para não lhes dar o prazer. Ela conseguiu encontrar restrições em toda parte na Iugoslávia, mas estava contente em se ver livre de mais uma.

Durante uma de suas longas ligações telefônicas, Marina e Ulay combinaram de se reencontrar, dessa vez em um território neutro. Ulay sugeriu um lugar no meio do caminho entre Amsterdã e Belgrado: a cidade que ele tentou adentrar em 1968, Praga. Desde o princípio, Ulay/Abramović conceitualizavam seu relacionamento. Esse primeiro encontro planejado, como muitas de suas performances posteriores, foi uma reunião coreografada de dois corpos em um espaço tanto geopolítico quanto intimamente físico. Antes da viagem, Abramović apanhou um livro em branco com uma capa dura vermelho-comunista sobre a qual mandou fazer um relevo dos nomes Marina Abramović e Uwe Laysiepen. Sem dúvida, pressentia que escreveriam uma história juntos. Hospedaram-se no Hotel Paris, uma luxuosa relíquia pré-socialista, equipada desde o início da ocupação soviética, em 1968, com rádios em todos os quartos que não podiam ser desligados porque também eram equipamentos de escuta. Ulay comprimiu cobertores nos alto-falantes enquanto ele e Abramović faziam amor. Ainda não falavam em colaboração, mas fizeram sua primeira obra juntos. No cemitério de Vyšehrad, Abramović postou-se diante de uma comprida e frondosa avenida ladeada por túmulos e de costas para a câmera de Ulay. Vestia um enorme e grosso casaco e fitava Ulay por sobre o ombro, com um beicinho sedutor e inexpressivo. Na fotografia seguinte, enquadrada no mesmo ponto, está alguns passos além, também olhando para trás com a mesma expressão. Na terceira imagem, está um pouco mais longe, e assim por diante, até a 12ª, na qual Abramović desaparece totalmente ao final da avenida dos túmulos. Era uma composição friamente conceitualista em termos de estrutura, mas o local da conduta carregava-a de romance e erotismo. Deve ter ficado instintivamente claro que havia mais a explorar juntos, porque ao final de sua permanência em Praga, Marina resolveu se mudar para Amsterdã e viver com Ulay.

Ao retornar a Belgrado, Marina procrastinou o seu destino. “Dia após dia, tentava me arrumar para partir, mas não conseguia”, relembra. Começou uma nova trilogia de performances que constituíam um rito de passagem para fora da cidade e dos primeiros 29 anos de sua vida. O primeiro era *Freeing the voice*[15] (Libertando a voz), que realizou na Reunião de Abril de 1976, no SKC. Abramović, vestida de preto, deitou-se sobre um pequeno colchão com a cabeça sobressaindo para fora, e emitia um grito primal até perder a voz. Levou três horas. Estava internalizando todo o trabalho que fizera em anos recentes com o som: agora o próprio corpo era o instrumento, o veículo e o som. “Em minha vida vi umas mil performances”, afirma Popović, que assistia Abramović naquele dia, “e depois de um tempo, você se cansa. Mas apenas Marina consegue saber o tempo de suas performances. Esta nada mais era do que um grito, mas ninguém conseguia se mover”. A lamentação primal de Abramović foi se adensando e o som tornou-se mais abstrato, menos caracterizadamente humano à medida que sua voz falhava. A frustração de que Abramović tentava liberar era tanto sexual quanto familiar e cultural: retida em Belgrado, não conseguia encontrar alguém que combinasse com sua paixão e eros, o que se transpunha diretamente para a sua enorme ambição artística.

Freeing the memory (Libertando a memória), realizada mais tarde naquele ano na Galerie Dacić (dirigida por um casal iugoslavo) em Tübingen, Alemanha, foi outra forma de terapia violenta autoadministrada. A composição foi criada apenas para vídeo. Com a câmera próxima de sua cabeça arqueada para trás, com olhar vazio na concentração, Abramović procurou falar todas as palavras que podia invocar da memória, em uma sequência parcialmente aleatória de centenas de termos isolados. Às vezes se formava uma cadeia de associações: “*proleter*, combatente, *ustaša*, *četnik*”; “*zen-budisam*, *El greko*”; “*mestruacija*, *masturbacija*, *med* (mel), *Mikloš Jančo* (um cineasta húngaro)”. Depois de uma hora e meia, Abramović esgotou suas palavras e a performance teve uma conclusão natural. Foi a primeira performance de pura atividade mental. Embora não tivesse arriscado a vida nesse trabalho, como acontecia em suas performances corporais, *Freeing the memory* era algo perturbador – ainda mais por ser uma situação que não podia ser superada por meio de pura resistência bruta. Arrancar as palavras da memória exigia concentração e uma extração dolorosa, com renovado pânico entre cada palavra, até atingir um ponto de esvaziamento, ou ao menos de exaustão mental. A conclusão da trilogia, que envolveria exaurir o corpo, surgiria alguns meses mais tarde.

Abramović e Ulay em Amsterdã, ensaiando para *Relation in space*, 1976.

Demorando-se em Belgrado, ela ainda não conseguia contar a Neša acerca de Ulay. Havia dito a ele que iria permanecer em Amsterdã por um tempo porque lhe haviam oferecido uma residência artística por lá, o que era mais ou menos correto – a De Appel agendara uma exposição para ela –, ainda que estivesse muito longe da verdade. Após várias semanas de hesitação, finalmente Marina comprou um bilhete de trem na segunda classe para Amsterdã. Apenas Velimir sabia que ela partia para não voltar. Decerto, não contara seus planos a Danica. Na noite anterior a sua partida, Marina consultou um clarividente, um homem de meia-idade chamado Aca Student, e que por acaso fazia uma visita à família no andar de cima de seu apartamento. Ele leu a borra do café turco de Marina – uma tradição balcânica. Marina não lhe contou o que faria no dia seguinte, mas ele adivinhou. Disse a Marina que não fosse: o relacionamento com aquele homem seria um desastre. Depois que saiu, Marina passou um longo tempo lavando obsessivamente a xícara de café e chorando. Mas agora, por haver uma certa provocação envolvida, ela era capaz de decidir deixar Belgrado por Ulay.

Marina chegou ao apartamento de Ulay, ao norte de Amsterdã, com o convite que acabara de receber para se apresentar na Bienal de Veneza naquele verão. Pareceu-lhe natural estender a ele o convite. Em uma entrevista alguns anos depois, Marina refletiu: "Em nossos primeiros trabalhos individuais, era possível enxergar claramente o quanto éramos infelizes"[16]. Seja qual fossem as ambições conceituais objetivas e transcendentes de seus trabalhos solo, eles foram, em essência, autodestrutivos, angustiados e

inexoravelmente sombrios. A violenta energia de Abramović era em grande parte narcisicamente voltada para dentro quando ela se cortava, ingeria drogas ou se forçava ao limite da asfixia; da mesma forma, o foco de Ulay era interno, privado e depressivo quando tirava fotografias de si mesmo como meio homem, meio mulher, ou quando furava seu peito nu com o alfinete de um broche. Agora, confrontados por uma espécie de imagem refletida de si mesmos, Ulay/Abramović perceberam que poderiam direcionar para fora a energia, antes destrutiva, em experimentos construtivos e relacionais.

Abriram um grande rolo de papel, prenderam-no à parede do apartamento e passaram horas fazendo desenhos e escrevendo, tentando descobrir como seria uma colaboração. Certa vez, alguém presenteara Ulay com um brinquedo de Newton e suas esferas pendulares, aquelas do tipo que Marina construía em Londres três anos antes. Marina e Ulay estavam obcecados com a colisão e a visível transferência de poder entre dois corpos, e na entropia, à medida que a energia oscilante inevitavelmente diminuía. Começaram a ensaiar a ideia de colidir os corpos no lado de fora do novo conjunto habitacional onde viviam. Corriam um contra o outro, experimentando diferentes velocidades, descobrindo o passo, vendo o que acontecia. Para preservar sua pureza, Ulay, mais tarde, insistiria que não se tratava de um ensaio, mas da exploração de um conceito. A ideia de ensaio era antitética ao regime que Abramović e Ulay queriam construir para si próprios. Eles não queriam ser capazes de prever os resultados de suas performances.

Ao final, a colaboração que expuseram em Veneza não seria tanto uma demonstração newtoniana de transferência limpa e eficiente de energia entre dois corpos, mas uma colisão violenta e hesitante, sem lugar algum para onde a energia combinada pudesse se dissipar. Abramović e Ulay apresentaram *Relation in space* (Relação no espaço) – um título deliberadamente provocativo em sua casualidade neutra e inclassificável – na ilha de Giudecca, em Veneza, no início da Bienal, em 16 de julho de 1976. Algumas centenas de pessoas se reuniram em um amplo galpão abandonado para assistir. Os *performers* estavam nus – não por conta da ideia *hippie* do naturalismo, mas para produzir um efeito sonoro melhor quando colidissem: a pele estapeando a pele se amplificava pelo espaço com os microfones instalados onde Abramović e Ulay colidiam. Mesmo assim, ajudava o fato de que ambos carregassem portes tão impressionantes: o imponente Ulay, largo e rijo, sem ter um grama de energia suspensa ou perdida; Abramović, esbelta e núbil, com seus densos cabelos castanho-escuros fluindo majestosamente para trás quando ela corria. Começaram afastados cerca de vinte metros,

correndo devagar um contra o outro e apenas se roçando ao se encontrarem. Em seguida, reposicionaram-se e iniciaram uma aproximação um pouco mais rápida, até que, depois de cerca de meia hora, estivessem correndo um contra o outro, colidindo com tal força que Abramović foi atirada ao chão pelo menos uma vez. "Era horrível", recorda Pat Steir, um artista norte-americano que os assistia e que, mais tarde, se tornaria um amigo íntimo de Abramović e Ulay. "Chris Bruden se feriu, mas aquilo eram duas pessoas *ferindo uma à outra*."

Ulay tinha de conter a sua força, ou Abramović seria derrubada muito facilmente. Não queriam que a obra fosse uma competição de força ou determinação, mas um teste para sustentar um frágil equilíbrio por meio da repetição de violência moderada. A maior razão pela qual Ulay continha sua força e não derrubava Abramović no chão com mais frequência era o temor e o ódio mútuos perante a fraqueza; queriam criar uma força conjunta entre os dois corpos e as duas vontades. Depois, Ulay sofreria – não pelas contusões ou pela dor das colisões, mas pelos pequenos pedaços de vidro fincados em seus pés quando corria descalço no piso pós-industrial. Seus pés ficaram inchados durante dias e caminhava com eles enfaixados. Estabeleceu mais tarde o hábito de varrer o chão de qualquer espaço antes de trabalhar ou apresentar-se ali.

Após a performance, o casal retirou-se para a casa de Marina em Grožnjan, a uma curta distância de Veneza, do outro lado do Adriático. Certa manhã, Neša apareceu sem aviso. Naturalmente, possuía as chaves da casa, já que ainda estava casado com a proprietária. Só não sabia que Marina estaria ali – não sabia nada sobre seus movimentos nessa época. E também não sabia acerca de Ulay. Quando ouviu o ruído das chaves de Neša na porta, Marina saiu da cama e correu escada abaixo para dizer que não podia entrar. Foram a um café próximo e Neša tomou uma grande *grappa* enquanto Marina lhe contava, oito meses após o ocorrido, que havia se apaixonado por outra pessoa.

Naquele verão, Ulay construiu um banco e uma mesa de concreto para a cozinha (ambos amavam mobílias austeras). Roubaram madeira das pilhas da vizinhança e partiram juntos em perambulações sem destino. Em uma delas, toparam com um silencioso cemitério, no qual Marina declarou que queria ser enterrada. Divertiram-se coreografando mais fotos. Na linha das fotografias no cemitério em Praga, Marina posou em uma estrada empoeirada olhando para a câmera de Ulay. Dessa vez, vestia o impermeável com gola de pele e capuz de Ulay. A cada foto, recuava alguns passos, até finalmente desaparecer sobre a margem de uma colina.

Ulay levou o filme de volta a Amsterdã e fez uma exposição com ele na De Appel. Pouco antes da abertura da mostra, chamada *Fototot*, fez nove grandes impressões de Marina desaparecendo gradualmente sobre a colina, mas não colocou nenhum fixador nas imagens. Pendurou-as na parede de uma galeria escura e, no momento agendado, convidou o público a entrar, guiado apenas por algumas lâmpadas tênues amarelas e verdes, feitas para um laboratório de revelação. Quando todos haviam adentrado, Ulay acendeu as luzes e os visitantes tiveram o rápido vislumbre da figura que recua nas fotos, antes que as imagens escurecessem e desaparecessem completamente na luz. Fotomorte. De um balcão sobre a galeria, Ulay tirou fotos do público esforçando-se para captar as imagens evanescentes. Ao expor a vulnerável imagem das devastações do tempo e da luz, *Fototot* revelava os segredos químicos da fotografia e obtinha, enfim, o que Ulay pretendera durante anos na fotografia: o transplante do que considerava um meio formal, sentimental, propenso à mentira e complacente, para o reino do real e do ético.

Fototot foi o último evento da De Appel antes do recesso de verão da galeria. Em setembro, reabriram com *Fototot II*, no qual Ulay deixava sobre uma mesa uma pasta com as fotos que havia feito do público algumas semanas antes. Esses registros fotográficos tampouco foram fixados. Tão logo as pessoas remexiam a pasta e expunham as imagens à luz da lâmpada sobre a mesa, as reproduções também desapareciam. Marina ficou extremamente impressionada nesse segundo esvanecimento, empático e quase violento. Ela o interpretou como uma brilhante demonstração dos princípios budistas da impermanência. Era isso, mas era também o típico Ulay: o veio autodestrutivo e o desejo de eliminação estavam apenas parcialmente sublimados em seu trabalho. Tal como Marina abandonara seus recursos anteriores – a pintura, os objetos e, enfim, a imaterialidade do som – Ulay sentiu que não havia necessidade de lidar mais com a fotografia, tendo projetado-a para uma área muito mais fértil: a performance. Quando já não havia restado mais, literalmente, nenhum material para trabalhar no que foram os seus instrumentos mais frutíferos, Abramović e Ulay se voltaram para o próprio corpo, enquanto o material mais primitivo para construir arte. Era a única coisa que restava, a única coisa que não podia ser negada, que não podia ser apagada.

Abramović chegou a fazer alguns trabalhos solo como um esgotamento de possiblidades antes de abandonar-se inteiramente à colaboração. Em julho, uma exposição das fotografias das performances *Rhythm* e do vídeo *Freeing the voice* estreou na De Appel. Abramović não apareceu na abertura; aproveitou a ocasião para uma nova performance intitulada *Role exchange*[17] (Troca de papéis), enviando uma prostituta

chamada Suze à galeria em seu lugar. Abramović escolheu Suze porque esta trabalhava como prostituta há dez anos, o mesmo período em que ela se tornara artista em tempo integral (desde que entrou na academia, em 1965). Havia pretendido inicialmente tomar o lugar da prostituta das cinco da tarde às cinco da manhã, mas ao final apenas pôde repor três horas dos rendimentos perdidos de Suze, durante o tempo em que ela conversava com as pessoas na galeria em vez de trabalhar. Enquanto isso, Abramović sentava-se à janela de Suze no bairro da luz vermelha. Suze instruiu Marina a não aceitar ofertas abaixo do preço normal e a utilizar os espelhos dos dois lados da janela para ver de antemão quem se aproximava. Se fosse um homem de expressão dócil, deveria exibir um "olhar maternal" e dar-lhe muita confiança. Se fosse um homem sexy, você "deveria estar ocupada", e assim por diante. Do outro lado da rua, Ulay tirou fotos de Abramović enquanto esta permanecia sentada atrás da vitrine, fumando cigarros com uma expressão ansiosa e ocasionalmente entabulando conversas. Abramović teve três clientes potenciais durante as três horas, e todos falharam: o primeiro procurava por Suze, outro não quis pagar o preço e o terceiro estava bêbado. Mais tarde, Suze disse a Marina que ela morreria de fome se a prostituição fosse sua verdadeira profissão.

Marina Abramović, em 1974, diante de uma fotografia da performance *Rhythm 2*.

Se *Role exchange* parece adequar-se a uma trilogia de trabalhos feministas, ao lado de *Rhythm 0* e *Art must be beautiful*, Abramović não fez da composição um comentário explícito sobre o papel das artistas mulheres. Isso porque queria saber como era ser uma prostituta. Era um epíteto e um alerta que sua mãe usava constantemente enquanto Marina crescia: "Meu pai estava com uma prostituta. Se eu fizer estas performances é porque quero ser uma prostituta. Minha mãe me chamava tanto de prostituta", Marina recorda. Todo o seu aprendizado e criação imprimiram nela a importância de ser alguém respeitável. "Por isso queria ver como é quando se é realmente uma prostituta, e você é como ninguém." Ela estava à mercê do público, e de um modo muito mais íntimo do que em *Rhythm 0*. "Foi tão pesado mentalmente para mim, mais pesado do que qualquer uma dessas performances violentas", afirma Marina.

Em outubro daquele ano, Marina e Ulay foram a Berlim – preparando-se, talvez, para duas performances que iriam executar ali individualmente alguns meses mais tarde. Também em Berlim, Marina faria um teste de gravidez, cujo resultado Ulay guardaria fielmente durante os trinta anos seguintes: Marina estava mesmo grávida. Como com Neša, ela acreditava que ter um filho iria atrapalhar de modo irreversível a sua carreira como artista. Ulay recorda-se de Marina dizendo: "Sou uma artista dos pés à cabeça e não é possível para mim compartilhar minhas emoções artísticas com uma criança". Ulay concordou com a decisão de interromper a gravidez, o que Marina fez em Amsterdã. Sua decisão não era apenas profissional: tinha uma intuição, não muito consciente na época, já que o amor dos dois ainda se encontrava em uma fase utópica prolongada, que não podia confiar em Ulay para ajudar-lhe a cuidar de uma criança (ela sabia que ele já tinha deixado o filho, Marc Alexander). Mas o mais importante, se Ulay de fato a deixasse, não acreditava que sozinha ela própria tivesse a força emocional para ser responsável por um filho.

Em 30 de novembro de 1976, dia de seus respectivos aniversários (Marina faria 30 anos, Ulay 33) e mais ou menos um ano após o encontro dos dois, Abramović e Ulay realizaram uma performance de aniversário para amigos convidados, uma tradição que se prolongaria por alguns anos. *Talking about similarity* foi realizado no estúdio de um amigo fotógrafo chamado Jaap de Graaf. Ulay e Abramović dispuseram cadeiras ao modo de uma sala de aula. Ulay sentava-se na frente e abria muito a boca enquanto o som de um aparelho de sucção usado por dentistas era reproduzido por alguns minutos. Depois, apanhou linha e agulha e furou a pele logo abaixo de seu lábio inferior; teve de

fazer muito mais força para penetrar a pele dura sobre o lábio superior, mas o fez sem vacilar e, surpreendentemente, sem derramar mais que uma gota de sangue. Fez um nó na linha grossa, prendendo sua boca fechada, e então sentou-se com o público. Abramović, com uma expressão um tanto chocada, tomou o seu lugar diante da sala.

O público era instruído a fazer-lhe perguntas, que ela tentaria responder com a voz Eu de Ulay, canalizando seus pensamentos. Era tanto um teste de entrega quanto de empatia – poderia Abramović pensar e falar em nome de Ulay, e poderia fazê-lo de modo preciso? – e também sobre a compreensão telepática que sentiam partilhar. A primeira pergunta era previsível e inevitável: "Ele sente dor?". Abramović fez com que repetissem três vezes a pergunta, em parte porque não entendia muito bem o inglês, mas principalmente para demonstrar que ela e Ulay sentiam que não se tratava de uma pergunta que poderia ser respondida, que era absurda, irrelevante. A questão da dor nas performances de Abramović, e agora com Ulay, era complexa e radicalmente circular: eles usavam a dor como um instrumento para atingir diferentes tipos de consciência nos quais não sentiriam dor. O que importava era alcançar um estado agudo de consciência e controle que ultrapassava a dor, mas apenas a ameaça de uma dor *possível* poderia induzi-lo. Ulay demonstrara os frutos desse estado de consciência ao não derramar mais que uma gota de sangue, mesmo que furando uma parte muito sensível, irrigada e carnuda de seu corpo com uma agulha projetada para perfurar couro. Suas performances não eram masoquistas; se havia algum distúrbio psicológico em ação, estava mais para um sadismo aperfeiçoado infligido em um eu loucamente disciplinado, um estremecimento viciante em dominar a sensibilidade do corpo sobre a fraqueza. Abramović, enfim, respondeu ao membro do público em um inglês ruim: "Não é uma questão de querer ou não, ou do porquê ou dor. É uma escolha".

Uma filmadora permaneceu diretamente apontada para Marina o tempo todo, inexpressiva e vulnerável como um cervo diante de um farol de carro. Alguém perguntou por que Ulay fica em silêncio e Abramović é quem tenta canalizar sua voz. "Ela também pode fechar a boca. O conceito é importante. Quem cumpre qual papel não é importante. Ele ou ela. Ele ou ela." Curiosamente, o público estava impassível e relaxado ao proferir suas perguntas, dado que acabaram de testemunhar Ulay fazendo furos em sua boca (Marina se queixaria com frequência de que o holandês era inabalável). Depois de mais alguns minutos de diálogo entrecortado, um ato falho, o inglês trêmulo ou a crescente exasperação de Abramović com relação às perguntas a fez deslizar de Ulay para a segunda pessoa: "O conceito é que estou no lugar dele e falo por ele porque ele decide

fechar a boca. Muito simples". Esse momento, quando a voz de Abramović se afasta de Ulay, deveria ser, supostamente, o final da performance, mas Abramović seguiu contemplando as perguntas mesmo assim, e começou a ficar mais relaxada.

— Então o que ela está fazendo por você é um ato de amor?

— Isso não tem nada a ver com esta pergunta sentimental. Apenas existe o fato da costura, de dar resposta, de abrir a boca, de fechar a boca, do som.

— E a confiança?

— A confiança é por causa da similaridade... Só quero dizer que ninguém faz a pergunta certa.

— Qual você acha que era a pergunta certa?

— Eu só quero dizer o que não é. São todas perguntas formais sobre a forma, sobre a costura, sobre a dor, sobre o sentimento, sobre as mulheres, sobre a emancipação, sobre os homens, mas Ulay é a pergunta certa.

Quando a fachada muito séria e em transe de Abramović começou a falhar, seus amigos começaram a fazer perguntas mais divertidas e reveladoras. Um especulou se ela continuava a performance apenas para preencher a fita de uma hora que usavam para gravar. Como resposta, Abramović, de algum modo, confessa o indizível de sua arte: que a performance podia ser influenciada ou constrangida de algum modo por sua documentação, pela consciência da posteridade. Mas mesmo isso ela admitiu em uma reviravolta teatral brilhante que tornou a performance belamente simétrica:

— Isso significa que, se na fita existe uma hora, a ação existe uma hora [risos]. Não, eu fiz piada. Você está perguntando sobre tempo da fita e o nosso tempo.

— Você pode continuar assim por uma hora? É isso que quer dizer?

— Por que não? Não é colorida. [sorrisos]

— Então você se identifica enquanto existir a fita?

— Por favor, você pode fazer a pergunta de novo?

— Então a identificação dura enquanto existir a fita? Ela termina quando a fita terminar?

— Você pode fazer a pergunta de novo? [risos] Pare.

Com isso, Ulay desligou a filmadora. Após a performance, havia comida e bebida para os convidados. Ulay manteve a boca costurada e tomou um drinque com ajuda de um canudo. Não quis mostrar ao público a reversão a uma pessoa normal após a performance – um hábito que ele e Abramović manteriam.

Por volta dessa época, Ulay e Abramović resolveram sair do apartamento em Amsterdã. Compraram um Citroën HY para morar. Quadradão, com suportes laterais metálicos e uma dianteira comprida, era tão alto que Ulay ficava quase de pé dentro dele. Ulay pintou a lataria de preto, fazendo do já bastante chamativo veículo algo extremamente suspeito: aquilo podia passar por uma *van* militar ou policial, ou por um carro de lanches de rua facilmente convertido em meio de fuga. Instalaram um único colchão no fundo, um fichário para os documentos, um fogão e uma caixa para suas roupas. Abramović e Ulay usariam a *van* como lar móvel pelos três anos seguintes – ela não sabia dirigir, portanto Ulay estava sempre ao volante –, viajando pela Europa e fazendo performances juntos. Ao adaptarem a *van*, eles redigiram um manifesto para viverem nela, e que chamaram de *Arte vital*:

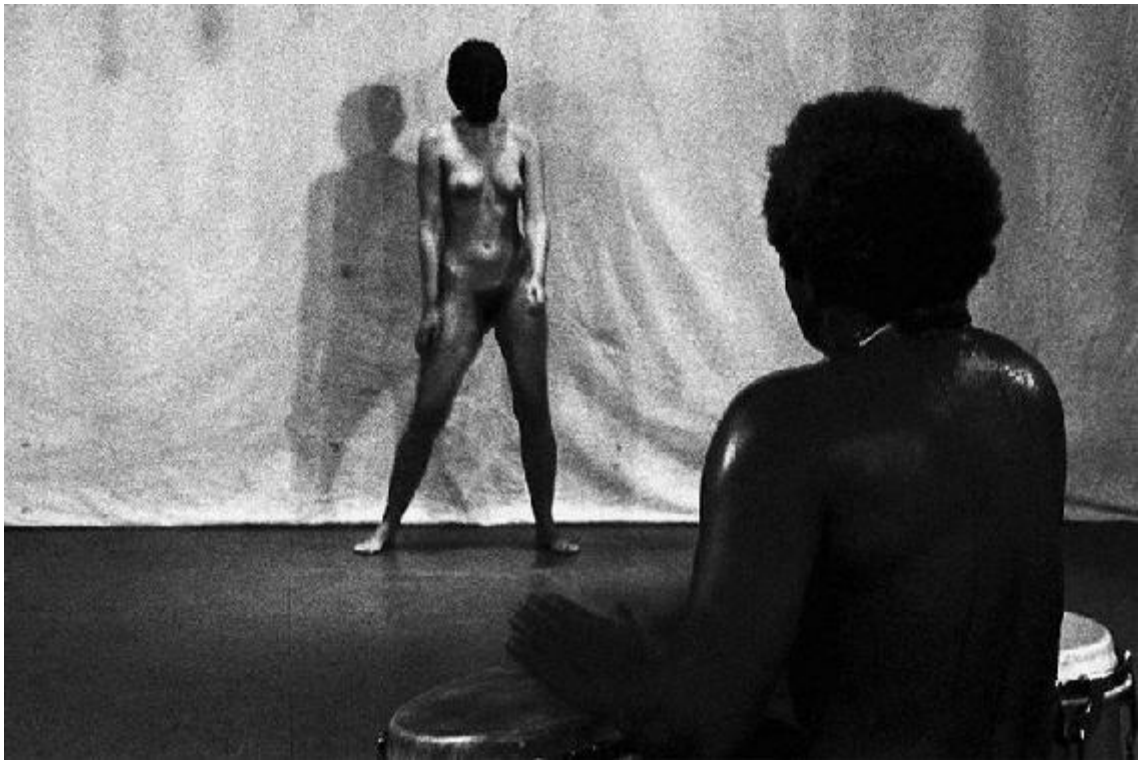
> Nenhum lar fixo.
>
> Movimento permanente.
>
> Contato direto.
>
> Relação local.
>
> Autosseleção.
>
> Ultrapassar as limitações.
>
> Assumir riscos.
>
> Energia móvel.
>
> Sem ensaios.
>
> Sem fim previsível.
>
> Sem repetição.
>
> Vulnerabilidade ampliada.
>
> Exposição ao acaso.
>
> Reações primárias[18].

Marina e Ulay em Veneza, 1976.

A *van* Citroën HY de Marina e Ulay, convertida em lar.

Abramović e Ulay resolveram entregar a vida inteira às condições mais básicas da existência diária, à ideia de se apresentarem juntos; e, como não tinham segurança material e nenhum lugar para onde retornar, não tinham escolha senão prosperar. Viver na estrada significava a liberdade das distrações cotidianas com aluguel ou contas mensais, e liberdade para integrar suas vidas ao conceito estético e radical da arte da

performance, que não lhes concedia descanso ou estabilidade. Reunidos, Abramović e Ulay finalmente encontraram um jeito de formalizar as fantasias nômades que ambos guardavam desde jovens. Dois filhos da Segunda Guerra Mundial, já exilados voluntariamente de suas respectivas culturas sufocantes, lançados na estrada, tratando a Europa como algo que seus pais jamais imaginaram: um território livre, repleto de promessas.



Marina Abramović, *Freeing the body*, Künstlerhaus Bethanien, Berlim, 1976.

12

Energia móvel

Ulay e Abramović carregaram a *van* com roupas e algumas latas de comida, e rumaram até Berlim. Não pela primeira vez, Ulay foi detido na fronteira por dois delitos pendentes: evasão do serviço militar, quando deixou o país em 1968, e por deixar de pagar pensão ao filho que teve com Uschi. Isso deu a Marina um sentido real da história sombria de Ulay – uma história que ele manteve em segredo até para si mesmo. Como de costume, 24 horas depois Ulay foi liberado: como um residente oficial da Holanda – e não da Alemanha Ocidental – ele não podia ser detido por mais tempo. Ele e Marina rumaram para o leste sobre a estrada mal-conservada até a cidade dividida de Berlim, onde ambos fizeram suas performances solo antes de imergirem na colaboração.

Para a ultima composição da trilogia *Freeing*, Abramović fez *Freeing the body* (Libertando o corpo), em Künstlerhaus Bethanien, um complexo de estúdios artísticos em um antigo hospital em Kreuzberg. Entregou-se à tarefa de dançar, novamente nua, mas com uma echarpe negra sobre a cabeça, ao ritmo de um bongô tocado – o que era bem significativo, pensava – por um afrocubano. Quando Abramović tombou de exaustão (segundo sua documentação subsequente, isso se deu após seis horas; Ulay recorda que foi algo em torno de uma hora), Ulay achou-o prematuro e um tanto teatral. Havia sofrimento, um grito de socorro e uma mostra da fraqueza.

A trilogia de Abramović agora estava completa: exaurira sua voz (gritando até não conseguir mais falar), esvaziara sua memória (por meio da evocação de cada palavra de que pudesse se lembrar) e agora rendera o corpo a um ritmo básico até não poder mais se mover. Havia se tornado um recipiente vazio, pronto para começar de novo – e, por acaso, tinha agora uma nova e envolvente razão para fazê-lo: Ulay, por quem estava ardorosamente apaixonada.

Kreuzberg, rodeado em três lados pelo muro de Berlim, era um gueto fronteiriço de população imigrante turca. “Os turcos estavam em má forma”, recorda Ulay. Na performance que realizava, ele “queria repousar entre Arte Contemporânea e problemas étnicos, problemas sociais”. Em exibição na Neue Nationalgalerie, havia um estranho símbolo da confusa autoimagem da Alemanha dividida: uma pintura de 1839 do poeta romântico alemão Karl Spitzweg, o artista favorito de Hitler, chamado *Der arme Poet* (O

poeta pobre). Era a pintura mais emblemática da Alemanha; Ulay a conhecia dos livros escolares. “O poeta pobre” treme debaixo de uma pilha de cobertores em um sótão, segura um guarda-chuva para se proteger das goteiras e ansia pela inspiração enquanto velhos manuscritos ardem no fogão para mantê-lo aquecido. Não à toa, Hitler amava esse quadro; Ulay pensava: é o retrato de uma queima de livros prototípica. Ulay ficou escandalizado com o fato de a pintura estar pendurada na Neue Nationalgalerie, que supostamente deveria ser dedicada ao modernismo. A oportunidade cultural de descartar o passado romântico – e sua escorregadela para o fascismo – havia escapado. Ulay decidiu aproveitar, ele próprio, a oportunidade.

Passou vários dias perambulando em volta da sala onde “O poeta pobre” se encontrava, estudando os hábitos dos seguranças e as rotas de fuga do museu. No domingo 12 de dezembro, ele entrou no museu com Marina, que carregava uma câmera super-oito e dois rolos de filme. Ulay desceu e permaneceu diante de uma pintura de um jogo de xadrez ao lado de “O poeta pobre”, fingindo estudá-la por um longo período, esperando que o segurança se distraísse ou se afastasse. Ele não se movia e, portanto, Ulay tentou, espontaneamente, outra coisa. Começou a rir, apontando para o quadro. Ele virou-se para o segurança e disse: “Está errado. O pintor retratou errado o tabuleiro de xadrez”. Trêmulo, o velho segurança apanhou seus óculos de leitura e se aproximou para examinar. Estava curioso, e disse que seu colega jogava xadrez, ele devia saber. Saiu da sala para chamá-lo. Com a sala desprotegida, Ulay apanhou alicates que tinha no bolso e soltou “O poeta pobre”. O alarme disparou imediatamente, como sabiam que aconteceria, e Ulay pôs a pintura debaixo do braço e correu. Marina filmou-o disparando escada acima. Uma equipe de seguranças iniciou a perseguição no piso térreo Mies van der Rohe, mas Ulay, com suas pernas extremamente compridas, era um veloz corredor, e escancarou a porta rumo ao veículo de fuga, a *van* HY. Escorregou e caiu, e suas pernas impregnadas de adrenalina se transformaram em concreto por um segundo antes que ele retomasse o controle e pulasse na *van*, que deixara ligada.

A polícia chegou em massa diante do museu; com a Facção da Cruz Vermelha operando na época, eles se mobilizavam para responder a atos terroristas, e esse se parecia com um deles. Quando a polícia ocupou o museu, Marina retirou o filme de Ulay da câmera e escondeu-o em sua meia (Ulay se recorda, de modo mais sexual, que ela o escondeu em seu sutiã). Sabendo que o conteúdo da câmera seria confiscado, Marina colocou um novo filme e começou a filmar a polícia se aproximando. Enquanto isso, Ulay corria para fora do museu. Outro veículo o acompanhava; nele, estava o câmera Jörg

Schmidt-Reitwein, que também filmou a fuga de Ulay. Schmidt-Reitwein estava acostumado a situações extremas, tendo trabalhado com Werner Herzog no início dos anos 1970. Mesmo assim, teve de se esforçar para acompanhar a *van* de Ulay enquanto este rumava para Kreuzberg, onde ele abandonou a *van* e correu rua abaixo, com Schmidt-Reitwein filmando a cena. Pendurou um pôster que retratava "O poeta pobre" diante de Künstlerhaus Bethanien (mais cedo, havia pendurado uma grande reprodução dele do lado de fora da Akademie der Künste de Berlim). Em seguida, foi ao edifício próximo e bateu na porta de uma família turca com a qual já havia combinado de filmar. Dirigiu-se ao balcão da lareira, retirou a pintura *kitsch* que estava lá e substituiu-a por outro *kitsch*, histórico, que era "O poeta pobre". A peça mais valorizada da Alemanha estava agora pendurada em um apartamento caindo aos pedaços de uma família imigrante na comunidade mais segregada. O trabalho de Ulay estava concluído. Ligou para o diretor da Neue Nationalgalerie para contar-lhe onde iria encontrar a pintura. O diretor chegou com a polícia pouco depois e Ulay foi preso. Carregava consigo uma declaração que redigira dias antes, declarando que a ação era uma obra de arte e não simplesmente – ou não apenas – um roubo.

No dia seguinte, o incidente estava em várias primeiras páginas, em uma das quais se lia: "Esquerdista radical furta nossa mais bela pintura". Outro relato mostrava uma fotografia de Marina, nua e encapuzada durante sua recente performance *Freeing the body*, com a legenda: "Amiga do pintor [Ulay jamais havia pintado um quadro na vida] filmou o roubo de Spitzweg". Um jornal declarava, com a mesma medida de escárnio e decepção: *Kunstraub war eine 'Aktion'*[19], (furto à obra foi uma 'ação') Ulay intitulou a ação de *There is a criminal touch to art*, aumentando enormemente suas implicações éticas.

Marina foi submetida a uma acusação formal por ter visto seu amante correndo para fora do museu, sobre a neve, com uma obra de arte terrivelmente valorizada debaixo do braço. Apesar do heroísmo, contudo, ela preferia as fotos de desaparecimento de Ulay na De Appel pela incorporação budista da impermanência. Se Marina começava a acreditar mais fortemente em um papel ético e social para sua arte, o furto de "O poeta pobre" era um ato mais diretamente político do que ela jamais imaginaria – tanto para si quanto para seu trabalho colaborativo. O trabalho conjunto deles confrontaria, antes, a ética dos relacionamentos românticos e mais a de qualquer relacionamento humano, onde alguém se desnuda diante de outro de um modo total, exposto, vulnerável e disposto a ser desfeito por ele.

Em janeiro de 1977, Marina e Ulay dirigiram até Düsseldorf para apresentar *Interruption in space* (Interrupção no espaço), um desenvolvimento de sua primeira obra conjunta, *Relation in space*. Nus mais uma vez, corriam um contra o outro, mas, desta vez, havia um muro medindo um metro e meio de espessura entre ambos (o público podia enxergar os dois lados do muro), onde se chocavam e se esbofeteavam em velocidade crescente, comprimindo-se contra a parede como se tentassem atravessá-la para alcançar um ao outro. O conceito remontava ao *Body pressure* (Pressão corporal), de Bruce Neuman, de 1974, que consistia apenas de instruções: "Pressione a maior parte da superfície diante de seu corpo que puder (palmas e costas da mão, rosto esquerdo e direito) contra uma parede. Comprima-se muito forte e concentre-se. Forme uma imagem de si próprio (imagine que acabou de dar um passo à frente) do outro lado da parede, ao voltar a pressionar a parede com muita força". A imagem de Abramović do outro lado da parede era a de Ulay, e vice-versa. Após 45 minutos, Abramović deixou a cena, mas Ulay, sem saber disso, continuou correndo contra a parede sozinho por um tempo.

Ulay e Marina viviam na estrada, mas Amsterdã continuava sendo o lugar referencial. A correspondência de ambos era enviada a Wies Smals, da De Appel; quando não podiam apanhá-la, ligavam para ver se havia algum convite para performances, e então planejavam o próximo passo em seu tour europeu. Quando retornaram a Amsterdã, arrastaram o colchão para fora da *van* e o meteram no corredor do estúdio da artista Christine Koenigs. Marina e Ulay a conheceram por intermédio de Jap de Graaf, em cujo estúdio realizaram *Talking about similarity*. O carisma de Marina se espalhava por Amsterdã, e em Christine Koenigs ela encontrou uma forte aliada na exuberância. Koenigs conheceu Marina e Ulay em certa tarde num bar, onde celebravam a realização de uma performance, *Interruption in space*, talvez. Ulay ainda passava muito tempo em bares; Marina não bebia muito, mas sentia uma necessidade desesperada de estar na presença de Ulay – bem como de ficar de olho nele – e o acompanhava quando ele bebia. Embora ela se deleitasse com o contato social, ele teria de ser do tipo correto, e beber nos velhos antros de Amsterdã, o que Marina considerava uma absurda perda de tempo, um frustrante impedimento ao sucesso artístico. Podia estar em casa trabalhando suas ideias, redigindo cartas ou partilhando de um tempo genuinamente substancial com seus amigos em volta de uma mesa de jantar. Como passatempo nos bares, ela rabiscava comentários em apoios de copo, que mantinha como evidência para seu arquivo. Em um dos apoios de copo há uma garatuja de parte do manifesto *Arte vital* – ou uma versão

anterior dele, ou uma reiteração, redigida para relembrar Marina do que queria fazer, ao invés de ficar sentada em um bar.

Marina urinando na pia do estúdio de Christine Koenigs, em Amsterdã.

Koenigs cedeu a Marina e Ulay hospedagem gratuita em seu estúdio, que ficava em uma antiga escola na rua Second Nassau, sempre que precisassem de quatro paredes e um chão por algumas noites ou algumas semanas. Havia um grande forno a combustível e banheiros mais rudimentares, nos quais o encanamento congelava com frequência. (Uma vez, Marina improvisou subindo na pia da cozinha, onde urinou, despreocupada.) Quando retornavam ao estúdio de Christine depois de suas viagens, organizavam jantares festivos, muitas vezes armando pequenas exposições com os registros fotográficos das performances que haviam acabado de realizar. Marina exultava com a atenção que recebia durante essas situações sociais, ao passo que Ulay, com seu charme moroso e seu penetrante e sutil senso de humor, assumia um habitual papel secundário. “Marina era a atração absoluta”, recorda Koenigs. Ela gostava de entreter os amigos com seu humor balcânico obsceno e sua teatralidade pessoal. Começaria espontaneamente a representar

um comercial imaginário de sabão em pó, ou, no minuto seguinte, perguntaria em voz baixa com uma expressão direta: “O que você acha que tem mais valor: linhas verticais ou horizontais?”. Após embalar o seu público em um zeloso devaneio, instruído talvez pelas carregadas perguntas do artista francês Daniel Buren, ela diria: “Porque estou com dificuldades para decidir qual maiô devo comprar”.

Tendo crescido sob o monótono ascetismo do comunismo na Iugoslávia, Marina ficou deslumbrada com os prazeres materiais oferecidos na Europa Ocidental. Eles conversavam com sua jocosidade e vitalidade naturais – a frivolidade que lutava para encontrar expressão em seu trabalho. Mas o súbito vácuo de dever e responsabilidade em sua nova vida no Ocidente parecia perturbador. Agora que estava longe do titoísmo e de sua mãe, sentia ter liberdade demais, e mal sabia o que fazer de si mesma. As regras de ouro de suas performances com Ulay ofereceram uma reposta.

Ulay era uma figura relutante e periférica no mundo da arte em Amsterdã desde que havia chegado, em 1968. No entanto, tendo Marina como elemento fortalecedor, se tornou, com ela, um centro de gravidade, de atenção atrativa, admiração e favores. Gijs van Tuyl, que estava no conselho de arte da cidade e tinha contatos no Ministério da Cultura, ajudou Marina a conseguir registro e se tornar uma residente de Amsterdã, e auxiliou a dupla Ulay/Abramović a conseguir as generosas subvenções disponíveis para os artistas que viviam na Holanda. Marina e Ulay também fizeram amizade com o artista performático Ben d’Armagnac. Um aristocrático e bonito boêmio, meio francês e meio holandês, d’Armagnac criava performances angustiantes, elegíacas e frequentemente salpicadas de sangue, sempre vestido de branco e na maioria das vezes em um espaço forrado de lençóis brancos. Quando d’Armagnac usava sangue – espalhando-o, por exemplo, na parede de uma cela branca acolchoada na Bienal de Paris em 1975, ou agarrando o coração de um boi em uma composição com seu habitual parceiro de performances Gerrit Dekker –, a influência dos Acionistas vienenses assumia o sentido mais melancólico do sublime, sem o brutal apelo da masculinidade[20]. Em uma performance a que Ulay deve ter assistido na De Appel em 1975, d’Armagnac se agachava em uma vitrine de vidro cheia de moscas; a vitrine estava pintada de branco por dentro e d’Armagnac raspava a tinta com a lâmina de uma navalha, usando seu braço esquerdo, ensanguentado e enfaixado[21]. D’Armagnac era uma figura tímida mas popular em Amsterdã. Durante muitos anos viveu em uma espécie de comunidade, saindo da cidade pela costa com o artista Anton Heyboer e Louwrien Wijers, uma crítica e artista próxima a De Appel e que, mais tarde, escreveria a biografia de d’Armagnac. Wijers

conhecia Ulay desde o início dos anos 1970, mas apenas vagamente – é fato significativo da reticência de Ulay que a crítica não soubesse que ele era um artista antes da realização de *Fototot* na De Appel, em 1976. D'Armagnac apresentou Wijers a Marina. Wijers recorda que d'Armagnac comentou: "'Achei uma amiga para você. Acho que ela será sua amiga pelo resto da vida.' Ficamos íntimas de imediato, e nosso tema foi madame Blavatsky".

Marina e Wijers compartilhavam uma fome por esoterismo. Após explorarem juntas a teosofia de Blavatsky e o oculto, o interesse de ambas voltou-se para o budismo e o misticismo hindu. Wijers era conhecida do guru indiano Harish Johari, que costumava ficar em sua pequena e oscilante casa no canal em Herengracht. Johari apresentou a Marina e Ulay a numerologia védica, na qual a soma dos algarismos individuais da data de nascimento frequentemente resultava num único número adivinhatório. A soma da data de nascimento de Marina (e Ulay) era 3 (30 de novembro = 3 + 0), o que indicava que eram professores natos; a data de nascimento completa de Marina produzia um 7 (11 + 30 + 1946 = 25; 2 + 5 = 7), o que indicava um talento ainda maior para a pedagogia. Johari ensinou e Marina passou a ler os números de outras pessoas, o que se tornou um hábito de toda sua vida. Tratava-se de uma performance social encantadora e lisonjeira, estratégica e sincera ao mesmo tempo, atraindo a simpatia de pessoas que conhecera minutos antes. Wijers viu em Marina o mesmo que Koenigs reconhecera: alguém que precisava ter gente ao redor, que tinha o poder de atraí-los e que precisava de constante atividade e atenção.

Como fizera no SKC, Marina logo se incluiu sem dificuldades no meio e na comunidade que poderia estimulá-la artística e socialmente. De Appel era o centro do mundo da arte de Amsterdã, e o local mais importante da Europa para a arte performática. Wies Smals, um dínamo como Marina, estava constantemente chamando artistas locais como d'Armagnac, Gerrit Dekker e Sef Peeter para se apresentarem no espaço. Também abrigou os artistas mais proeminentes da geração de Abramović de todo o mundo, dentre os quais Carolee Schneemann, Laurie Anderson, Chris Burden (que em 1975 construiu um carro na galeria, com o qual pretendia rodar até Paris mas não obteve autorização para utilizá-lo na estrada), Vito Acconci (que também construiu um veículo, *The Peoplemobile*, a partir de uma picape VW, em 1979) e James Lee Byars (que Marina encontrou em uma visita a Nova York com Ursula Krinzinger, pouco antes de se mudar para Amsterdã; fazia um dia quente e Byars pediu a Marina que levasse uma melancia ao seu apartamento, mas, ao invés de comê-la, sentaram-se para contemplá-la enquanto

Byars lia poesia zen). Quando Marina e Ulay não estavam viajando, passavam a maior parte do tempo na De Appel conversando com Wies, encontrando outros artistas e observando performances. Uma que perderam foi *Imported american artists take the money and run* (Artistas americanos importados pegam o dinheiro e fogem), dos artistas norte-americanos importados Robin Winters e Carlene Fitzgibbon, que literalmente pegam todos os pertences – dinheiro, carteiras, bolsas – de todos na galeria e somem, devolvendo-os somente algumas horas depois, após um acordo negociado. Winters contraiu uma hepatite logo após a performance e permaneceu num apartamento abaixo da De Appel até se recuperar. "Estávamos todos em uma situação familiar [na De Appel]", Winters recorda. Era um habitante intermitente de Amsterdã ao final dos anos 1970, e amigo de Marina e Ulay.

Winters concebeu a obra do roubo de valores, que artistas performáticos como Chris Burden realizavam na época, como uma paródia do que sentia ser uma provocação "bastante fascista" do público. Burden era o artista mais radical da *body art* nos Estados Unidos e talvez no mundo. Enrolara-se dentro de seu armário na UCLA por cinco dias – *Five day locker piece* (Composição dos cinco dias no armário), em 1971 –, desaparecera por três dias sem contar aos amigos e à família – *Disappearing* (Desaparecimento), em 1971 –, passou dois dias deitado em uma cama em uma galeria – *Bed piece* (Obra da cama), em 1972 –, tentou eletrocutar-se de pé na entrada de seu estúdio, na movimentada Venice Boulevard – *Doorway to heaven* (Porta do céu), em 1973 – e comprou o espaço publicitário de uma TV local para transmitir um excerto de dez segundos de performance. Em *The visitation* (A visitação), em 1974, Burden adentrou a sala da caldeira do porão de uma galeria, recebendo visitantes um por um, com os quais, como se revelou, apenas conversava educadamente, apesar da expectativa de algum ato extremo ou de confrontação. Assim como as performances de automutilação de Gina Pane na França, as obras de Burden no início dos anos 1970 eram motivadas em parte – ou ao menos encontravam ali uma contraparte – pela agonia e impotência amplamente sentidas na escalada da Guerra do Vietnã. Era algo menos visível em Burden do que em Pane, que dirigia para si e expunha a violência que enxergava no mundo de um modo martirizado. Em um texto que acompanhava a sua performance de 1971, *Escalade non-anesthésiée* (Escalada sem anestesia), na qual subia uma escada de mão cravejada de farpas metálicas, Pane escreveu: "A dor interna se une à dor física, o sofrimento torna-se dor moral"[22].

À medida que o regime de performances de Ulay e Abramović ganhou coerência, a dor se tornou menos importante do que havia sido em suas respectivas carreiras solo. Passaram a se interessar mais pela duração pura e pela estranha liberdade que advinha das restrições. Tão logo criavam uma estrutura de regras rígidas, podiam se entregar a elas. A dor estava incluída nessa estrutura não como um fim em si mesmo mas como uma ferramenta para alcançar um estado mental de transcendência. Mesmo assim, o papel de força motriz que o Vietnã exercia para Pane e que, em níveis mais estruturais e talvez inconscientes, também acometia Burden era exercido pela Segunda Guerra Mundial em Abramović e Ulay. Quando cresceram, o peso histórico e familiar da guerra não deixou de pairar sobre suas cabeças, tanto como acusação quanto como inspiração. Internalizar e dominar a dor em suas performances foi um modo de purgar o legado de seus pais. Para Marina em especial, a performance lhe permitia asseverar o seu corpo contra o exemplo anulador e onipresente da geração combatente dos pais, que heroicamente haviam se sacrificado por uma causa mais elevada. Mas, como destaca RoseLee Goldberg, não era necessariamente esse o modo como o público enxergava as performances radicais: "Você quase não conversava sobre coisas deste tipo na época... quando se está bem ali, no momento, teria parecido curioso dizer 'Por que você está fazendo isso? O que significa?'". A experiência imediata era visceral, não cerebral e interpretável em modos psicológicos e históricos. A pura competitividade também representava uma motivação importante – repudiada na época – por trás dos atos extremos de muitos artistas performáticos. A união Ulay/Abramović era poderosa e autônoma, mas sem dúvida eles estavam de olho nas explorações crescentes de Chris Burden e Gina Pane, refletindo sobre como podiam ir além.

Ad Peterson, um curador do museu Stedelijk, era outro velho conhecido de Ulay com quem Marina ativou uma forte amizade. Marina "possuía uma vitalidade e energia enormes", comenta Peterson. "Inacreditável. Muito impressionante. Divertida, também. Ela via com bastante clareza o que desejava no mundo da arte. Eu tinha a impressão de que Marina de fato era o motor do casal. Ela estava sempre mais animada, e Uwe era mais calmo. Mas tinham o mesmo tipo de intensidade." Peterson não era fã da maior parte dos artistas performáticos que passavam pela De Appel. Mas havia algo nas performances de Abramović e Ulay que ele amava: a dinâmica de seu relacionamento pessoal, o puro carisma que exalavam, talvez também a didática da cultivação da energia e da vida hiperconsciente que passaram a incorporar. Como fã, Peterson tinha certa queda pelo casal.

O carisma de Marina seduzia quase todos que encontrava. Também era capaz de absorver enormes quantidades de dedicação, e exigia correspondência constante. Marina era uma imigrante misteriosa, sempre a convidada de honra, desfrutando da atenção, enquanto outros – como Ulay – cuidavam dos detalhes banais da vida, permitindo que ela flutuasse livremente. Os que estavam dispostos a corresponder eram recompensados ao serem arrastados para a sua "nuvem", como Christine Koenigs descreve. Era um lugar divertido e abençoado de permanecer, banhado pela aura de Marina, carregado de sua hiperatividade, generosidade afetuosa e incansável curiosidade. Quanto às pessoas que não se importavam em ser tragadas para a nuvem de Marina e que resistiam à sua avassaladora e imperiosa vitalidade, Koenigs via nelas um defeito, em vez de alguma espécie de acusação ao ego de Marina.

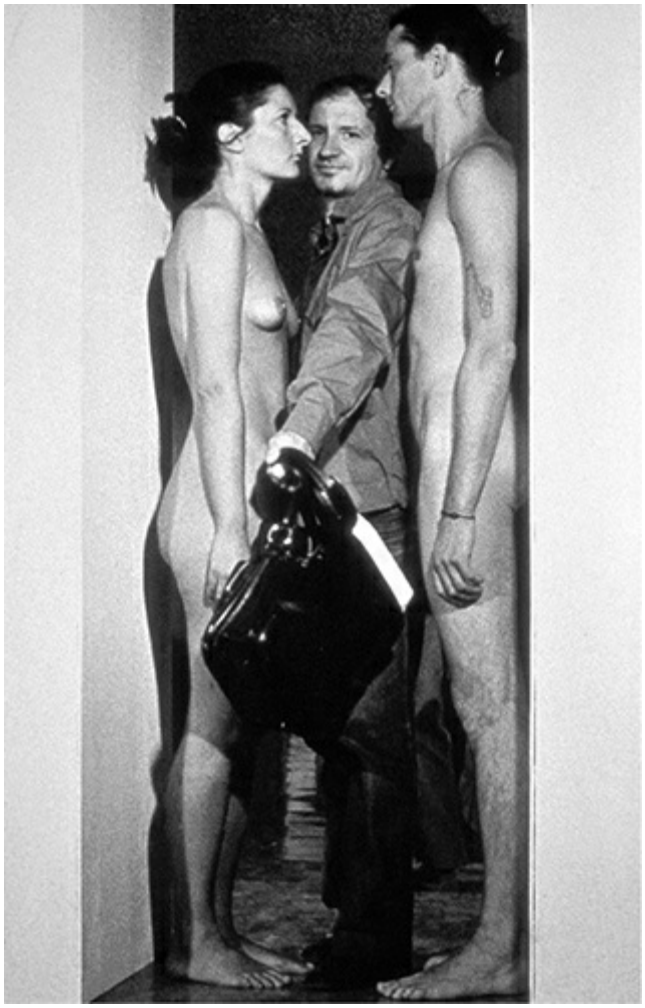
No momento em que firmava sua permanência no universo artístico de Amsterdã, Marina fez uma visita a Belgrado, em 1977, para atuar com Ulay no SKC, no Encontro de Abril, o festival que havia sido o seu espaço poucos anos antes. Àquela altura, já havia superado o lugar, e deve ter sido estranho – invasivo ou até presunçoso – voltar àquele universo artístico com a reputação maior do que qualquer um dos seus antigos colegas. O SKC transbordava para a performance de Ulay e Abramović, *Breathing in / Breathing out* (Inspirar / Expirar). A maioria das pessoas não cabia na galeria e contentava-se em escutar a amplificação da performance que emanava no saguão. Abramović e Ulay tinham pequenos microfones presos em suas gargantas e filtros de cigarro enfiados nas narinas para bloquear o ar. Ajoelharam-se um diante do outro. Abramović esvaziava seus pulmões e Ulay os enchia, uma boca selando a outra. Ulay respirava nos pulmões de Abramović, e em troca ela expirava o ar exaurido. E prosseguiam, bombeando para dentro e para fora a mesma porção de ar. Era um jogo de sucessões cada vez menores. Após alguns minutos, o ritmo regular de inspiração e expiração tornou-se mais urgente enquanto afundavam nos pulmões um do outro, ávidos pelo resquício de oxigênio que restava da respiração de cada um. Os gargarejos ofegantes e arfantes reverberavam por todo o SKC e o público os assistia em preocupado silêncio, à medida que a simbiose de Abramović e Ulay rapidamente se degenerava em uma mortal entropia. Depois de 19 minutos, com fios espessos de saliva pendendo de suas bocas conectadas, Abramović e Ulay se desgrudaram, arfantes pela respiração e pela náusea com o dióxido de carbono do qual haviam se impregnado. Era um retrato ameaçador de um excesso de confiança: o que acontecia quando uma pessoa se tornava a única fonte de nutrição da outra. Como todo trabalho que fizeram, a performance tinha um aspecto universal, uma ilustração dos

limites da interdependência humana: “Algo harmônico se torna venenoso”, Marina afirma. Mas também havia uma recusa desafiadora particular a essas limitações naturais: Marina estava totalmente enredada em seu relacionamento ideal e elevado, que abarcava amor e trabalho. Ela e Ulay pareciam dispostos a se envolver e sucumbir um no outro, e até mesmo morrer um no outro se esse fosse o preço.

Marina e Ulay não se hospedaram no número 32 da rua Makedonska durante a viagem. Marina tivera bastante dificuldade em levar o marido para lá (havia, enfim, se divorciado de Neša em setembro daquele ano), quanto mais um namorado – um namorado *alemão* – com quem circulou pela Europa em performances bizarras e embaraçosas. Em vez disso, hospedaram-se com Bojana Pejić, amiga de Marina desde os primeiros dias do SKC. Ulay foi calorosamente recebido pelo antigo círculo de amigos de Marina. Mas, como ela, ele percebeu nos belgradenses de sua geração algo prematuramente envelhecido e derrotista, algo que “parecia um pouco com um masoquismo coletivo. Bebendo muito, comendo à beça e sentindo-se deprimidos”. Uma pesada atmosfera de opressão política – e auto-opressão – que Ulay percebeu no modo como as pessoas baixavam a voz nos restaurantes sempre que queriam fazer alguma crítica ao governo havia supurado uma escassez geral de autoconfiança e ambição. “Marina era diferente”, afirma Ulay. “Marina não dava a mínima para isso.”

Na manhã seguinte a *Breathing in / Breathing out*, Ulay levou Marina ao canil da cidade, onde encontraram uma fêmea de pastor albanês amamentando sua ninhada. Marina apanhou o menor dos filhotes, o mais esquálido, e estava feito. A cadela já havia sido batizada de Alba, e conservaram o nome. Alba tornou-se um objeto simples de afeição para Marina, algo que exigia um grau aceitável de sacrifício e devoção – e retribuía. Marina amava levar Alba para caminhar. Ela se tornou uma espécie de talismã, viajando para todos os lados com Marina e Ulay dentro da *van*. Uma vez, Marina sonhou que Alba dirigia a *van*.

Ulay/Abramović, *Breathing in/Breathing out*, Studentski Kulturni Centar, Belgrado, 1977



Ulay/Abramović, *Imponderabilia*, Galleria Communale d'Arte Moderna, Bolonha, 1977.

No princípio daquele verão, passaram algum tempo em Grožnjan e receberam uma visita de Velimir, que servia no exército local. Ele ficou imediatamente tomado de admiração por Ulay e pela dinâmica que tinha com Marina. "Eram cheios de explosões vulcânicas inesperadas de emoção, ideias ou iniciativas", lembra Velimir. Em junho, Marina e Ulay rumaram a Bolonha para a Semana Internacional da Performance, um festival onde se destacavam muitos artistas que já haviam conhecido pessoalmente – Ben d'Armagnac, Joseph Beuys, Charlemagne Palestine, Gina Pane, Laurie Anderson – e que ainda não conheciam, incluindo Chris Burden, Nam June Paik e a tcheca Katharina Sieverding[23]. A Galleria Communale d'Arte Moderna, onde transcorria a maioria das performances, permitiu que Marina e Ulay dormissem no armário de limpeza quando passaram alguns dias preparando sua obra, *Imponderabilia*.

Resolveram atuar como sentinelas, ou batentes, nus e de pé um diante do outro na estreita entrada do museu. O vão entre ambos parecia pequeno demais para se passar normalmente; os visitantes precisariam ficar de lado para se esgueirar entre os dois, decidindo se entrariam voltados para o nu Ulay ou para a nua Marina. Pouco antes do horário previsto da performance, Abramović e Ulay não tinham recebido o cachê prometido pelo museu. Desse modo, já nus, Ulay adentrou o escritório do museu e exigiu o dinheiro. Com dificuldades para discutir com um homem nu, a secretária entregou-lhe o dinheiro, que Ulay envolveu em um saco plástico e guardou na cisterna sobre a toalete masculina, já que não tinha um bolso para guardá-lo naquele momento. "Eu bancava o durão sempre que não nos pagavam", recorda Ulay. O cachê era de 750 mil liras (cerca de 550 dólares), o suficiente para sustentá-los na existência frugal da *van* durante muito tempo[24].

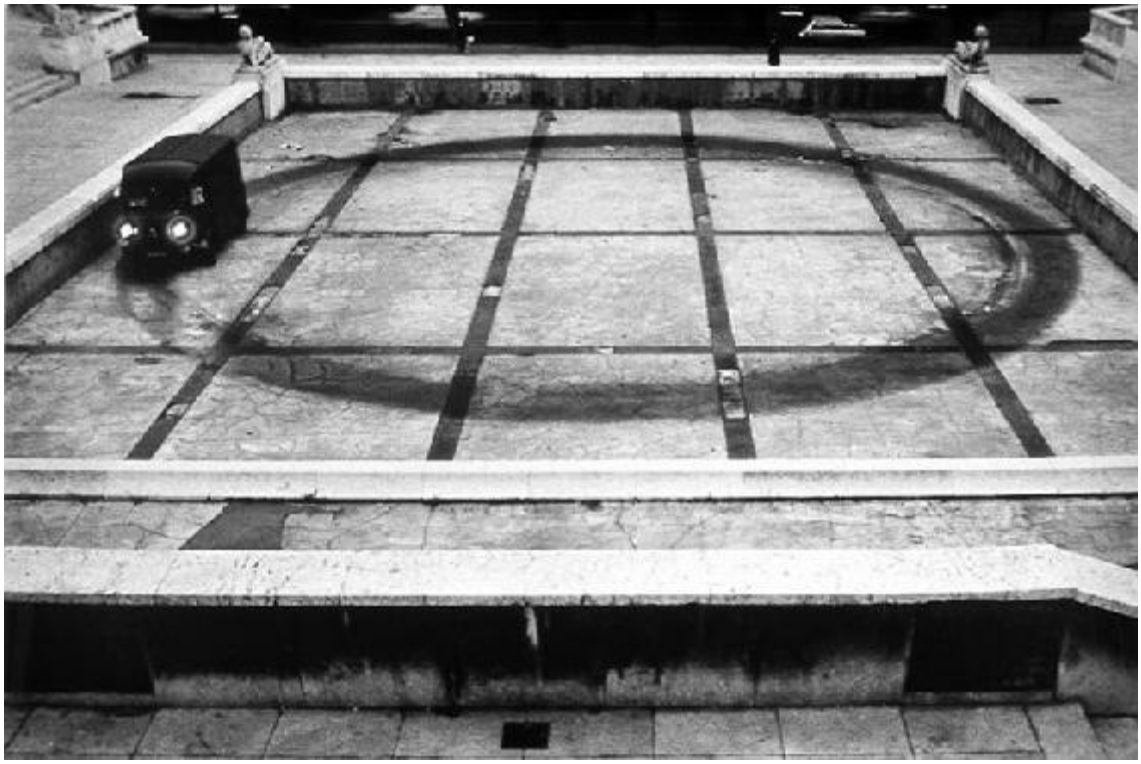
Ulay e Abramović assumiram os seus postos na entrada e os visitantes começaram a chegar. A decisão acerca de quem iriam pressionar frontalmente enquanto passavam foi talvez menos imponderável, e afinal de contas quase todos os homens, e também a vasta maioria das mulheres, decidiu ficar de frente para a figura leve de Marina. Ninguém olhou para Abramović ou Ulay enquanto passava; na verdade, a maioria das pessoas agia como se os corpos fossem inanimados, obstáculos rotineiros que acabavam de cruzar, como uma catraca no metrô. Abramović e Ulay permaneceram imóveis e aparentemente imperturbáveis o tempo todo, com o olhar vazio dirigido um ao outro.

Apenas quando os visitantes chegavam ao andar superior da galeria principal é que percebiam que haviam sido filmados fazendo a escolha na entrada. Dois monitores de TV instalados na parede mostravam cenas ao vivo do público entrando no edifício entre Ulay

e Abramović. Dentro da galeria, o principal acontecimento já havia terminado e não restava nada além da dificuldade de refletir sobre o que acabara de acontecer. Na parede do espaço da galeria, Abramović e Ulay escreveram em estilo cursivo: "Imponderáveis. Tão imponderáveis fatores humanos em uma sensibilidade estética. a importância primordial dos imponderáveis que determinam a conduta humana". Após uma hora e meia, dois belos e jovens policiais entraram pela porta (os dois escolheram defrontar Marina) e logo saíram com dois funcionários do museu, que avisaram a Abramović e Ulay que precisariam interromper a performance porque a polícia a considerou obscena. Ulay afastou-se; Abramović, com um ar de petulância, demorou-se um pouco mais.

De Bolonha, Marina e Ulay rumaram para o norte até Kassel, na Alemanha Ocidental, para a sexta edição de *Documenta*, a enorme exibição que acontecia na cidade a cada cinco anos e que era como um barômetro da Arte Contemporânea. Ulay/Abramović enviaram uma proposta ao curador, Manfred Schneckenburger, que, em sua resposta, deu a impressão de que a proposta havia sido aceita. Embora não tivessem recebido uma confirmação formal ou discutido como a performance seria produzida, decidiram aparecer em Kassel mesmo assim. "E descobrimos que não estávamos na maldita lista. De modo que organizamos nós mesmos a merda toda", Marina recorda. Foi como o *Project '74* em Colônia mais uma vez, só que, desta vez, galvanizada pela força emotiva e organizacional de Ulay, ela conseguiu executar a peça apesar de não pertencer aos procedimentos oficiais. Ulay e Abramović descobriram um estacionamento subterrâneo onde poderiam realizar a performance, *Expansion in space* (Expansão no espaço), uma elaboração de *Interruption in space*. Ulay construiu duas colunas com o dobro do peso de seu corpo e cerca de quatro metros de altura, tocando o teto. As colunas foram posicionadas a três metros de distância uma da outra e eram móveis – podiam ser deslocadas se lhes impusessem a força suficiente. Ulay instalou microfones nas colunas e armou um sistema de amplificação, tal como fizera em Veneza. Terminou de montar a instalação minutos antes do início previsto da performance.

Ulay/Abramović. *Expansion in space*, Kassel, 1977.



Ulay/Abramović, *Relation in movement*, 10ª Bienal de Paris, 1977.

Diante de uma multidão de algumas centenas de pessoas, Abramović e Ulay postaram-se de pé, nus como de costume, de costas entre as colunas. Ao mesmo tempo, como se partilhassem de um alarme telepático, correram devagar em direção aos pilares até baterem contra eles. Um baque surdo reverberou no espaço, e correram de volta para

se encontrarem no centro. Aumentaram a velocidade gradualmente, golpeando cada vez mais forte as colunas. A cada impacto, as colunas, às vezes, avançavam alguns poucos centímetros, e às vezes permaneciam teimosamente paradas. Após 20 minutos, o espaço entre as colunas se abriu substancialmente, mas logo a coluna de Ulay emperrou. Em vão, seguiu chocando-se contra ela, até que, de súbito, afastou-se da performance. Abramović continuou por conta própria, embora sua coluna também tivesse emperrada. Quando se preparava para correr contra ela de novo, um membro do público postou-se diante de sua coluna com uma garrafa quebrada na mão, desafiando Abramović a correr em sua direção. O intruso foi logo tirado do caminho – pelo artista Scott Burton – e Abramović, indiferente à interrupção, continuou a espatifar-se contra a coluna emperrada por mais alguns minutos, até que, finalmente, decidiu retirar-se da cena. O público aplaudiu – um gesto que os públicos de performances não costumavam fazer, por estar associado ao teatro. Nessa ocasião, contudo, o aplauso foi algo irrefreável.

Nunca se tratou de uma competição, alegariam sempre Abramović e Ulay acerca de suas performances conjuntas. Tratava-se da relação, de obrigarem-se a avançar com mais força e velocidade e por mais tempo para poder romper o rígido estado de consciência da performance que tanto adoravam. As plateias, contudo, não resistiam a aderir ao lado competitivo de suas performances. Em *Expansion in space*, Marina vencera porque foi a que ficou mais tempo. Isso irritava Ulay porque, recorda, ninguém sabia da energia que ele gastara para erguer a instalação pouco antes da performance. Marina tampouco estava em sua plena forma física naquela época, afirma, já que menstruava, o que era particularmente ruim, dado que ficara nua para a performance. Apesar de suas justificativas em retrospecto, os esforços de Abramović e Ulay na época para evitarem a competitividade em suas performances eram bastante verossímeis. Os dois estavam inextricavelmente ligados no amor e no trabalho, vivendo juntos na *van*, 24 horas por dia. Seus amigos mais próximos, como Christine Koenigs e Louwrien Wijers, em Amsterdã, viam a dupla com uma única personalidade, um único ser. Marina e Ulay começaram a se chamar de *Cola*. Ulay deixava o cabelo crescer, como o de Marina.

Após a performance, retornaram à *van* e descobriram que ela havia sido invadida. Alba, ao que parece um guardião não muito eficaz, dormia em seu canto habitual: no assento do motorista e com a cabeça pousada no volante. O gravador, a câmera de Ulay e algumas roupas e cobertores haviam sido roubados – perdas materiais que apenas fortaleciam Marina e Ulay em seu ascetismo. Não ficaram muito tempo mais para avaliar a situação. “Partimos imediatamente”, afirmou Ulay em uma entrevista com *Flash art*.

“Sabe por quê? Porque as pessoas sempre tinham perguntas patéticas, do tipo ‘Você não se feriu? Não sentiu dor?’, e assim por diante. Mas você sabe que a dor não existiu.” Marina ocupou-se da questão sobre a dor mais diretamente: “É como uma operação, quando te cortam com uma faca, mas ao mesmo tempo a operação é positiva. E é por isso que a faca é boa. […] Quando se trata dos limites de minha resistência, sinto-me terrivelmente viva”[25]. Algo de que Abramović e Ulay nunca falaram em entrevistas era sobre qual dos dois, em particular, teria tido tal ou qual ideia: não poderiam destacar quem contribuíra com o quê, e não queriam fazê-lo; estavam tão entrelaçados que as ideias pareciam brotar de forma espontânea, exponencial, telepática. Para manter o equilíbrio, procuravam alternar a ordem de seus nomes nos créditos de cada performance, embora esse sistema tenha se revelado difícil de manter[26].

A 10ª Biennale des Jeunes em Paris, no mês de setembro daquele ano, trouxe outra oportunidade para Marina corrigir uma velha injustiça. O comitê que rejeitara sua proposta para *Warm/Cold*, dois anos antes, aceitou a proposta dela e de Ulay de conduzirem a *van* em círculos em volta de uma pequena praça pública rebaixada, ao lado do Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris (seus amigos Gijs *van* Tuyl e Ad Peterson eram do comitê). Mas *Relation in movement* (Relação em movimento) revelou-se muito mais problemática do que qualquer um poderia prever. Anteciparam que o fim da performance aconteceria quando eles ou a *van* quebrassem. Armaram uma rampa na praça e colocaram a *van* na posição inicial. Ulay estava ao volante e Abramović segurava um megafone para fora da janela. Às 3h da tarde de 15 de setembro começaram a dirigir devagar nas curvas. Marina, de forma firme e consistente, vociferava no megafone o número de rotações. Um amigo de Amsterdã, Hartmund Kowalke, acompanhou-os a Paris, encarregado de documentar a performance da maratona. Armou sua super-oito em uma posição fixa e a cada número de intervalos registrava algumas rotações da *van*. Esta parecia deliciosamente absurda no registro, como um pequeno brinquedo rodopiando mais e mais em círculos obstinados e sem sentido, ou como um cão perseguindo o próprio rabo. (Kowalke cuidava de Alba na calçada.) Algumas horas depois, o cansaço começava a se revelar na voz de Marina e seus gritos militares tornavam-se tristes. Adentrando a noite, a *van* também começou a diminuir o ritmo. Um escuro círculo de óleo começou a se formar na superfície pálida de pedra da praça. Ad Peterson passou parte da noite assistindo da calçada ao lado de Kowalke. “Era tão maluco e interessante. Mas também um pouco chato”, recorda. Na manhã seguinte, após 16 horas e 2.226 rotações (um número que Abramović e Ulay consideraram auspicioso,

visto que seus algarismos somados resultavam em 3), a *van* enfim deteve-se em um estrépito[27]. Exultante, Marina, Ulay e Kowalke – o único a assistir a toda a performance – abandonaram a *van* e se dirigiram ao apartamento onde estavam hospedados para dormir um pouco.

Marina em Amsterdã, 1977.

Em Paris, após a performance de *Relation in movement*, Ruth Martins tatuou o número 3 nos dedos anelares de Marina e Ulay.

Quando retornaram à praça, a *van* continuou sem funcionar. Ulay solicitou que os membros da Bienal custeassem o reparo. Recusaram-se. Assim, Marina e Ulay simplesmente seguiram vivendo ali mesmo em sua casa-*van*, o que provocou um certo clamor público: primeiro mancham a nossa praça, agora acampam nela. Enquanto as autoridades pagavam pelo conserto, Marina e Ulay buscaram a artista tatuadora Ruth Martins, e os dois tiveram um *3* tatuado em seus dedos anelares. Foi o mais próximo a que chegaram de se casar. Marina recorda que falavam sobre casamento com frequência, mas que jamais conseguiam prepará-lo – sempre faltava algum documento. Ulay recorda que não se casaram porque acreditavam ter descoberto algo melhor que o casamento. (O número 3 tatuado nos dois apagou-se após alguns anos.) A *van* foi consertada o suficiente para que pudessem retornar, devagar, a Amsterdã; uma vez lá, a *van* teve de ser aposentada. Ulay imediatamente a substituiu por um modelo idêntico, pintado com o mesmo preto fosco, e o show da estrada pôde continuar.

Retornaram a Bolonha, desta vez à galeria Studio G7, para realizar *Relation in time* (Relação no tempo). Como em *Imponderabilia*, Abramović e Ulay postavam-se estáticos e simétricos, mas dessa vez ficavam sentados e de costas um para o outro. E, como em *Imponderabilia*, a resposta do público, em vez de alguma ação em particular realizada por Abramović ou Ulay, foi o ponto crucial da composição. Os espessos cabelos negros dos dois, àquela altura quase do mesmo comprimento, foram atados um ao outro para formar uma espécie de cordão umbilical único. Permaneceram nessa posição, a princípio sozinhos e sem público, pelas 16 horas seguintes. Fazendo ressoar a instalação feita em Zagreb, em 1974, Abramović colocou um metrônomo na galeria, um instrumento cruelmente eficaz para marcar a lenta passagem do tempo. Uma filmadora capturava cenas periódicas de Abramović e Ulay, registrando o relaxamento gradual de suas posturas e a cada vez mais engrenhada trança firme no escorrer das horas. A imagem de perfil capturada pela câmera revela uma semelhança impressionante de seus traços angulares: as testas inclinadas e os narizes baixos, salientes, quase aquilinos. Eram quase imagens espelhadas um do outro. Apenas na 17ª hora o público foi autorizado a entrar na galeria. A ideia de Abramović e Ulay era ver o quanto podiam carregar o espaço de certa atmosfera, simplesmente por meio de sua presença prolongada. Confrontado pela imagem estática dos exaustos, mas intensamente concentrados, Abramović e Ulay, restava ao público circular em silêncio e conversar em voz baixa.

Mais tarde, no verão, Marina e Ulay foram até a Croácia com Hartmund Kowalke e sua namorada, Elke Osthus, uma modelo cuja beleza intimidava Marina. Foram semanas

preguiçosas e idílicas. De ilha em ilha, percorreram o Adriático, tomando banhos de sol e fazendo piqueniques nus nas praias. Fazia muito calor, e Alba sofria com seus pelos espessos. Kowalke ergueu um abrigo improvisado de madeira e estendeu um leito fresco de algas marítimas. Alba soube de imediato que aquilo era para ela e repousou na sombra, arfante. A simplicidade, a espontaneidade e o conforto imediato do abrigo improvisado de Kowalke encapsulavam o prazer da pura existência que Marina e Ulay obtinham em suas viagens na *van*. Podiam construir uma existência sólida e farta adaptando-se a quaisquer circunstâncias em que se encontravam, fundindo-se ao ambiente, colocando de lado as exigências normais e os desejos da vida, entregando-se à espontaneidade. Era um estado de espírito completamente oposto ao controle fanático e à força de vontade que concentravam em suas performances.

No final de outubro, estariam de voltam à Alemanha e, o mais significativo para o Ulay, de volta a Colônia, para uma performance na feira anual de arte da cidade. Seu velho amigo Jürgen Klauke os recebeu. Marina ressentiu-se do modo como Klauke ameaçava trazer de volta os velhos hábitos alcoolistas de Ulay. Enquanto viajava na *van* ou trabalhava, Ulay mantinha-se abstêmio e puritano, e na preparação para a performance em Colônia não demonstrou interesse em festejar como o fazia. Ele e Marina foram cedo para a cama enquanto uma festa transcorria no andar de baixo, mas no meio da noite, um Klauke bêbado acordou-os, metendo-se na cama entre eles. Ulay ficou furioso e partiu imediatamente com Marina para pernoitarem em um hotel. (Klauke não se recorda disso.) Sentiu que Klauke, como antigo colaborador, ficou enciumado, e tentou literalmente se postar entre ele e Marina, tanto sexual quanto profissionalmente. Ulay e Klauke jamais voltariam a se falar.

Ursula Krinzinger, que havia organizado a participação de Marina na performance de Hermann Nitsch e na obra *Thomas Lips* em 1975, também teve dificuldades para aceitar a nova colaboração Ulay/Abramović. Foi uma das pessoas que contribuíram para que se apresentassem na Sessão de Performances da Feira de Arte de Colônia. Mas, como feminista fervorosa, Krinzinger ressentia-se do fato de que Abramović trouxesse um homem à equação. “Eu sempre disse: ‘Não faça isso. Você é uma artista tão forte e maravilhosa. Não trabalhe em colaboração com ninguém’”, recorda, lastimando que às vezes “esquecia” de creditar Ulay ao lado de Abramović na documentação de seu trabalho. Krinzinger acreditava que Abramović deveria continuar a cultivar sozinha o seu poder feminino, embora, aos poucos, se convencesse do valor de Ulay. A performance dos dois em Colônia chamava-se *Light / Dark* (Luz/ Escuridão): ajoelhados um diante do

outro, em um espaço escuro mas com fortes refletores apontados para eles, revezavam-se para estapear o rosto um do outro. Vestiam camisetas brancas e seus longos cabelos presos pareciam quase idênticos. A cada tapa, delicado e lento a princípio e aos poucos agressivo e abrupto, marcavam um baque com as mãos batendo na cintura, criando um ritmo que, inexoravelmente, conduzia a performance adiante. Tinham declarado que a apresentação acabaria assim que um dos dois vacilasse; no fim, os dois pararam quase de imediato e simultaneamente após 20 minutos, ainda que Marina não recuasse do último tapa de Ulay. Havia algo mais, uma deixa invisível, uma compreensão instantânea de que a apresentação havia terminado.

Em 30 de novembro de 1977, Ulay/Abramović realizaram outra performance de aniversário, dando continuidade à tradição iniciada no estúdio de Jaap de Graaf com *Talking about similarity*. Marina estava fazendo 31 anos, e Ulay, 34. No museu Stedelijk – o local mais prestigioso em que já se apresentaram – fizeram *Breathing in / Breathing out*, mas dessa vez com uma variação: Abramović expirava dentro dos pulmões de Ulay, e não ao contrário; assim, inverteram o título da performance para *Breathing out / Breathing in* (Expirando / Inspirando). Nessa segunda tentativa de pacto simbiótico transformado em pacto suicida, permaneceram 15 minutos – quatro minutos a menos do que em Belgrado – e Ulay correu para a toalete em seguida para vomitar, em razão da overdose de dióxido de carbono que havia acabado de partilhar com sua amante. Ulay achou um erro repetir a obra, ainda que para Marina se tratasse mais de uma sequência necessária do que de uma repetição – o que violaria o manifesto de *Arte vital* dos dois – algo que atingia uma simetria simbólica em seus aniversários.

Ulay/Abramović, *Light / Dark*, Mostra de Arte de Colônia, Alemanha, 1978.

Ulay/Abramović, *Balance proof*, Musée d'Art et d'Histoire, Genebra, 1977.

Em dezembro, a última performance de um ano extraordinariamente prolífico foi um teste franco da ligação telepática que acreditavam estabelecer. Com base em um sonho que Marina tivera certa noite na *van* (ela anotava seus sonhos toda manhã), chamava-se *Balance proof* (Prova de equilíbrio). No Musée d'Art et d'Histoire em Genebra, permaneceram um diante do outro com um espelho de dois metros e dez centímetros entre eles, de modo que, na verdade, defrontavam-se com suas próprias imagens diretamente. O objetivo era afastar-se do espelho ao mesmo tempo e espontaneamente, sem qualquer arranjo prévio sobre quando deveriam fazê-lo – deixando que o espelho se estilhaçasse no chão. Depois de 30 minutos, Abramović sentiu-se segura de que Ulay havia se afastado do espelho e deu um passo atrás. Mas o espelho permaneceu ereto. Sua intuição havia falhado. Cerca de um minuto depois, Ulay percebeu que suportava sozinho o peso do espelho; percebeu que Marina devia ter se afastado, e também recuou. O espelho caiu no chão, mas, surpreendentemente, não se estilhaçou como previram.

13

Função motora

Marina e Ulay com a *van* e Alba, por volta de 1977.

Tricotando nos fundos da *van*, por volta de 1977.

Marina começava a conhecer cada posto de gasolina, inclusive os com chuveiros, em suas rotas regulares entre Holanda, Alemanha e Itália. Fiéis ao manifesto de *Arte vital*, ela e Ulay prosseguiam em suas existências nômades na *van* HY. Quando precisavam se recuperar após uma performance, retiravam-se para a natureza, onde poderiam guardar algum dinheiro. No início de 1978, passaram dois meses na Sardenha, onde, com frequência, ajudavam os pastores a ordenhar as ovelhas às cinco da manhã em troca de queijo e salsicha. Marina tricotava pulôveres para os dois, lia um livro sobre macrobiótica ou refletia em seu diário: "Saúde não é senão um bom equilíbrio estabelecido entre dois sistemas antagonistas, yang-yin. Caso pudéssemos controlar este equilíbrio em nossa dieta diária, seríamos capazes de ser os nossos próprios senhores"[28].

Nos fundos da *van*, Marina e Ulay dividiam um colchão de não mais que um metro e meio de extensão. "Era um ninho; nos acomodava muito bem", afirma Ulay. "Amávamo-nos tremendamente, e tínhamos uma vida sexual presente e vital. Nossa vida sexual era a dos pobres, que não tinham televisão." O sexo também era um modo de aquecer a *van*

quando estacionavam durante a noite nas altas e áridas planícies da Sardenha. Certa noite, pouco depois de se deitarem, Ulay despertou de súbito e sem razão aparente, aterrorizado por algum ruído ou presença. Alba também estava muito ansiosa. "Alguns minutos depois, Marina acordou amedrontada", Ulay escreveria mais tarde. "Procuramos descobrir se aquilo vinha de fora ou de dentro. Tivemos de olhar para fora, mas não notamos nada em particular. Resolvemos abandonar aquele lugar, nos afastar do vale e estacionar o carro no vilarejo"[29]. No dia seguinte, descobriram que haviam parado ao lado de um cemitério neolítico. Outra noite, foram despertados por uma angústia ainda mais primordial e concreta. Marina gritava o nome do pai enquanto dormia. Não era a primeira vez que despertava Ulay dessa maneira. Marina sentia-se abandonada pelo pai, embora também o tivesse evitado nos últimos anos. Ulay persuadiu Marina a se reconciliar com ele, e ela lhe escreveu uma carta dizendo que aceitava o amor dele por sua nova esposa, Vesna – 16 anos após Vojo ter deixado Danica. Ele jamais respondeu à carta, mas quando o visitaram mais tarde, em Belgrado, Marina viu a carta, gasta, em seu bolso.

Por volta dessa época, Marina também escreveu uma carta importante para a mãe, que conservava a fantasia de que a filha voltaria a Belgrado em breve. Havia pouco, Danica havia saído da Makedonska, nº 32 – o lugar era grande demais, e demasiado cheio de lembranças de Vojo. Como alternativa, alugou três apartamentos em diferentes partes da cidade: um para ela, um para Velimir e outro para Marina (em sua ausência, Milica vivia lá). Danica pedira a Marina que assinasse os documentos que colocariam o apartamento em seu nome. Relutante, Marina concordou, mas respondeu:

> Esta declaração nada significa para mim porque não quero este apartamento, de qualquer modo, e não preciso dele. Não quero retornar a Belgrado. […] Bastou o tanto que fui ridicularizada pelo estúpido meio social de Belgrado por causa do meu trabalho. E depois de tantas ligações suas tenho cada vez menos desejo de ir a Belgrado. Todas as suas ligações, e em especial as suas cartas, nunca mudam. São exatamente as mesmas de quando eu tinha 14 anos. Poderia lhe dizer muitas coisas mais, mas agora já não importam. Cuidarei de minha própria existência e não preciso de nada de você. Por favor, escreva todas as contas que você paga para mim – previdência social, a conta de luz em Grožnjan e mais o que for, e enviarei um cheque. […] Estou vivendo com o meu trabalho e é a coisa mais importante para mim em minha vida. E você

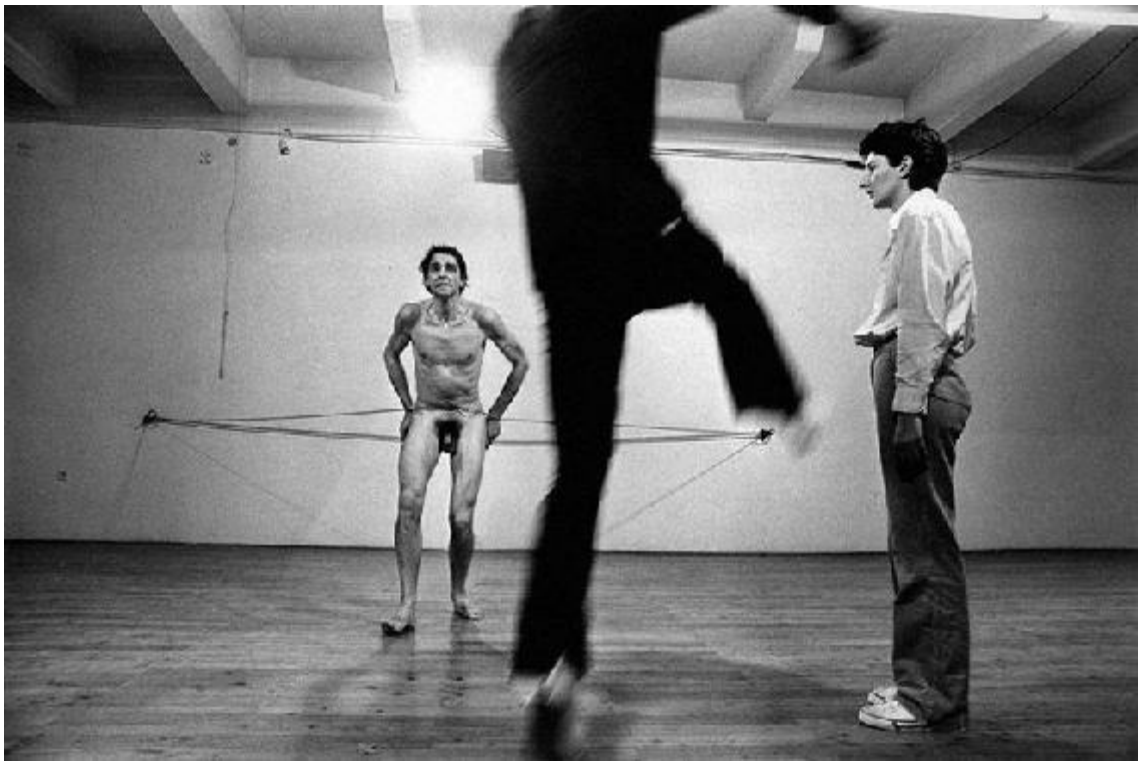
> se envergonha de meu trabalho. É por isso que não temos nada a dizer uma à outra[30].

Embora a carta seja uma ousada declaração de intenções e uma poderosa e derradeira declaração de independência de sua mãe, ainda parece ter sido escrita por alguém no fim da adolescência, partindo para o mundo pela primeira vez. Mas Marina já tinha 32 anos de idade e trabalhava como artista pela Europa nos últimos cinco anos. Isso mostra quão grande era o lapso de aceitação por parte de Danica da carreira da filha, que agora se projetava a novas alturas graças à sua integração com Ulay e ao plano de vida dos dois que consistia no manifesto de *Arte vital*.

Uma das regras desse sistema mostrava-se mais complexa do que imaginavam: *sem repetições*. Abramović e Ulay abordavam a arte da performance com religiosidade, e repetir uma delas contradiria a essência transitória do meio. A resposta emocional e física a uma performance se tornaria previsível para eles, e para o público o resultado seria uma questão meramente comparativa, ao invés de ser uma revelação. "Se você não fará a performance apenas uma vez, então estará produzindo para o mercado e não mais para você", Marina afirmou em uma entrevista a Louwrien Wijers. A repetição, prosseguia, "é para mim muito perigosa de alguma maneira, porque flerta com o teatro"[31]. Mas existem vários tipos de repetição, alguns mais aceitáveis que outros, como sugere a opinião de Marina sobre *Breathing out/Breathing in*. E os registros revelaram uma particular exceção à regra da não repetição. Abramović e Ulay eram cuidadosos na criação que faziam de seu meticuloso arquivo. Mas obter uma documentação decente de uma performance exclusiva era algo extremamente difícil em razão das circunstâncias imprevisíveis em que se dava, com chance de que o público se postasse diante da filmadora e o câmera desconsiderasse as instruções de ambos. Desse modo, em diversas ocasiões, Abramović e Ulay repetiam uma performance, com frequência apenas para o vídeo, ainda que, às vezes, houvesse um novo público. Em seus trabalhos solo, Abramović já repetira *Art must be beautiful* e *Thomas Lips* para as câmeras sem titubear.

Marina e Ulay, por volta de 1977.

Ulay/Abramović, *AAA-AAA*, RTB TV-Studio, Lüttich, Bélgica, 1978.



Ulay/Abramović, *Incision*, H-Humanic gallery, Graz, 1978.

Em Liège, em fevereiro de 1978, convidados por um canal belga de TV para uma apresentação em estúdio, Abramović e Ulay apresentaram-se juntos e sem público – apenas para a câmera – pela primeira vez. *AAA-AAA* nasceu como uma performance particular eles tiveram um pequeno conflito para repeti-la um mês depois em Amsterdã, novamente sozinhos, mas dessa vez apenas para a documentação dos dois, caso jamais obtivessem a filmagem original da TV. *AAA-AAA* dava continuidade à agressão controlada de *Light / Dark* e também era uma inversão perfeita da simetria costas com costas de *Relation in time*. Ajoelhavam-se um diante do outro e gritavam – praticamente dentro da boca um do outro – até que Marina ou Ulay perdesse a voz. Ao final da primeira performance em Liège, Ulay prosseguiu gritando diante da boca silenciosa mas ainda aberta de Abramović. Apesar de não conseguir mais produzir qualquer som (como em *Freeing the voice*), ela não se renderia ao fim da performance. O som que produziam era visceral e perturbador, como bebês chorando por nada além do mero fato de existirem – mas com as poderosas vozes de adultos. Na segunda performance da composição, Abramović gritou por mais tempo; talvez para compensar a primeira.

Em abril, Marina e Ulay rumaram para Viena para participar de um festival de performances coorganizado por Ursula Krinzinger. No meio do enorme hangar equestre da Academia Vienense de Equitação, Abramović e Ulay punham-se de pé, de braços dados, cada qual segurando a extremidade de uma corda presa a um cavalo dez metros

atrás deles. Sempre que o cavalo se movia, puxava a corda, ameaçando despedaçá-los. A obra foi chamada de *Kaiserschnitt*, o termo alemão para "parto cesareano". O desafio era tentar permanecer de braços dados, presos um ao outro, resistindo à força de um cavalo, precisamente. Nos períodos em que o cavalo não se movia, Abramović gritava "Não tenho nada a dizer" e, após uma longa pausa, Ulay respondia "Pergunte a alguém". Wies Smals estava na plateia e escreveu em seu diário que, embora a performance impressionasse, a presença do treinador, tentando permanecer discreto ao lado do cavalo, estragava a clareza da imagem[32]. Para Abramović e Ulay, tratava-se de uma rara concessão, por razões de segurança.

A próxima parada era perto dali, em Graz, onde realizaram *Incision* (Incisão) na galeria H-Humanic. Ulay ficava nu contra a parede e com uma corda elástica, comprida e grossa, amarrada com um nó frouxo ao redor da cintura. Ele corria repetidamente contra a corda, alongando-a até o limite a cerca de três metros da parede, onde Marina estava de pé, totalmente vestida, completamente impassível e fitando o vazio. Não produzia qualquer reação aos árduos (ainda que deliberadamente inúteis) esforços de livrar-se da corda. Ao atingir o limite da elasticidade da corda, voltava de costas até a parede para tentar de novo, e de novo, e de novo. Após cerca de 15 minutos dos infrutíferos esforços de Ulay e de irritante inatividade de Abramović, um homem vestido de preto brotou do público e executou um preciso e rápido golpe voador de caratê na perna esquerda de Abramović. De um modo dramático, ela desabou no chão; o público nada fez para ajudar Abramović ou deter o seu agressor, que se afastou. Abramović levantou-se de novo, tentando parecer impassível, e continuou exatamente o que fazia antes, assim como Ulay.

O que ninguém do público sabia na época era que o ataque de caratê havia sido armado por Abramović e Ulay. Era uma tentativa de materializar a raiva que sabiam que o público dirigia a Abramović por sua passividade, enquanto Ulay esforçava-se em um frenesi. Ao final da performance, concluída cerca de 15 minutos após o chute, Abramović coxeou para longe, como uma mártir. Depois que o público permaneceu para conversar sobre o que tinha acontecido, a raiva aumentou quando descobriram que haviam sido enganados. Abramović e Ulay reuniram não menos do que três diferentes registros de *Incision*: em um vídeo preto e branco, outro vídeo colorido e em um filme colorido. O momento fugaz do golpe de caratê não poderia escapar à documentação.

Cansados de tantas performances em rápida sucessão e à procura de uma variação do cenário continental, no início de maio de 1978, Marina e Ulay colocaram Alba em uma gaiola e voaram para Nova York. Lá mergulharam sem qualquer esforço na cena

avant-garde, permanecendo no SoHo com Edit Deak, o editor da revista *Art-Rite*, com quem se encontraram no verão anterior em Bolonha, antes de realizarem *Imponderabilia*. Deak estava mergulhado no mundo punk de Nova York e apresentou Marina e Ulay aos Ramones. Joey, Johnny e Dee Dee adoraram Alba, e a utilizaram em um vídeo que estavam rodando. Deak também os apresentou à artista Hannah Wilke. Com exceção da compatriota de Marina, Sanja Iveković, Wilke era uma das poucas artistas mulheres de sua geração que trabalhavam com performance (embora ela tenha começado com a escultura) para empregar – e explorar – diretamente a sua beleza e a sua sexualidade ao invés de negá-las. Como uma modelo, Wilke posava em sorridentes fotografias de topless com pedaços de chiclete modelados como vulvas e presos em seu corpo como marcas tribais. As fotos eram satíricas e mordazes, mas ainda assim radiantes – semelhante ao que fizera Abramović em *Art must be beautiful / Artist must be beautiful*. Wilke era assombrosamente bonita, e Marina sentiu-a como uma rival em termos pessoais (já que, artisticamente, nunca se preocupava muito com o que os outros faziam). Durante a visita ao apartamento de Wilke, Marina achou que ela flertava com Ulay, tentando incitá-lo a ir ao seu quarto. Marina ficou furiosa; Ulay bancou o inocente.

Ulay e Abramović tinham sido convidados a participar das Séries de Performance Europeia no Brooklyn Museum, organizadas por Jan Brand, de Amsterdã, e pela galerista de Nova York Sharon Avery. Ben d'Armagnac também estava na escalação dos performáticos que representavam a Europa. Em sua composição, vestiu um terno preto e deitou-se em um quadrado de azulejos brancos no pátio. Com braços e pernas esparramados, movia-se lentamente enquanto um jato de água constante se projetava contra o seu peito, numa espécie de tortura aquática; depois de algum tempo, ficou rigidamente imóvel, como se estivesse morto, antes de erguer-se num salto, concluindo a performance[33]. Ulay e Abramović apresentaram *Charged space* (Espaço carregado) em uma ampla galeria do museu, com as paredes cobertas de enormes e salientes paisagens norte-americanas e pinturas de um bisão e um alce. Era um lugar incomum para uma performance – estavam acostumados a instituições para públicos pequenos ou simples espaços industriais vazios – e também arriscado, dada a natureza da obra. Descalços, porém vestidos, Abramović e Ulay ficavam de mãos dadas no centro da sala e começavam a girar mais e mais, ganhando velocidade e construindo uma força que os expelia para fora. Após alguns minutos rodopiando, soltaram as mãos e projetaram-se cada um em direção ao um canto da sala, onde o público os assistia de pé, diante das pinturas com as quais poderiam ter facilmente colidido. Ainda assim, continuaram

girando sozinhos, mais devagar e cambaleantes, enjoados pela tontura, vacilando estupidamente como bêbados. Ulay começou a gritar "Mova-se!" em intervalos irregulares para Abramović, que rodopiava em pequenos passos saltitantes de balé. "Mova-se!", gritava Ulay ao desabar no chão e arrastar-se com as costas contra a parede. "Mova-se!" Àquela altura, a cena – na documentação em vídeo, ao menos – é hilária. Era uma qualidade imprevista que assombraria grande parte da documentação em vídeo das performances de Abramović e Ulay, muitíssimo sérios na época e afetuosamente fascinados por isso em retrospecto. Abramović parece absurda ao dar piruetas como uma bonequinha. Ela não consegue ganhar velocidade, a tontura é debilitante, mas Ulay continua gritando "Mova-se!" com um sotaque alemão particularmente severo. Louwrien Wijers, porém, que estava na sala naquele momento e que fizera a viagem a Nova York com Marina e Ulay, recorda: "Foi uma obra difícil. Seus movimentos eram amplos e tínhamos medo de que algo acontecesse com as pinturas. Havia sempre muita energia quando Abramović e Ulay se apresentavam, e portanto sempre tínhamos um pouco de medo".

Naquela noite, Marina e Ulay foram a uma espécie de festa de funeral prévio, criada pelo artista Gordon Matta-Clark, que estava morrendo de câncer. Ele se levantou sobre uma mesa e exibiu sua cicatriz cirúrgica a todos os convidados. "Não foi um jantar, estava mais para um encontro de orientação budista", recorda Jan Brand. Havia um palco, e as pessoas estavam vestidas de branco. Marina e Ulay ficaram tão impressionados pelo confronto de Matta-Clark com a morte, coreografado, público e inabalável, que dedicaram sua performance *Charged space* a ele e a sua esposa, Jane Crawford.

Depois de concluídas as obrigações com a performance, Marina e Ulay alugaram um carro de uma empresa e o entregaram na Costa Oeste. A América era uma estrada aberta mais vasta que a Europa para Abramović e Ulay. Marina adorou os motéis sujos e anônimos no caminho, sem um traço de caráter ou de história, dedicado à utilidade do prazer e da conveniência – tão diferente da atitude obstinada e obediente de Belgrado. Ela e Ulay ficaram deslumbrados pelo excesso e pela abundância da América: uma porção comum de bisteca em um restaurante à margem da estrada era suficiente para saciar muito bem os três – sendo Alba a terceira parte. Em Las Vegas, fizeram uma maratona nos caça-níqueis; a cada pequena vitória, Marina jogaria todos os rendimentos e os perderia na roleta, apostando no 3 vermelho – como as tatuagens que fizeram em Paris no ano anterior. Por fim, Ulay teve de arrastar Marina do cassino. Ele ainda não

estava bebendo, e sua ansiosa abstinência não toleraria condutas aditivas ou indulgentes nos outros. A sessão de apostas, que fizera Marina perder toda noção de tempo e lugar, foi uma espécie de versão corrompida do estado de transe que entrava em suas performances.

Quando entregaram o carro em San Diego, Ulay comprou um Cadillac Coup de Ville ano 1959 por 900 dólares e partiram de imediato para o México. Ulay, recordando seus dias de corrida de automóveis na densa, monótona e fria Renânia, entusiasmado com uma estrada vazia e ensolarada, fundiu o Cadillac, queimando a caixa de câmbio. Era tarde da noite e estavam encalhados em uma parte desolada da estrada. Despertaram pela manhã e descobriram uma multidão espiando o interior do automóvel. Sem uma única palavra de espanhol, conseguiram explicar o problema. Alguns homens empurraram o automóvel até um pequeno vilarejo, onde disponibilizaram uma cabana a Marina e Ulay para que pudessem descansar um pouco. Despertaram no início da tarde e descobriram que Alba divertia-se tremendamente com os cães da vizinhança e que o Cadillac ‘59 estava em pedaços na calçada poeirenta. Sem problemas, garantiram-lhes. E assim começou uma estância inesperada durante a qual Marina e Ulay foram à praia todos os dias e desfrutaram da comida rústica mexicana todas as noites, com seus hóspedes. Ao final, o carro teve de ser rebocado de volta para San Diego, onde Ulay reclamou com o comerciante que o havia vendido. A caixa de câmbio foi consertada e eles cruzaram o continente de volta a Nova York. Ao chegarem, rodaram pelo SoHo e por East Village, anunciando para as pessoas, em voz alta, que o carro estava à venda. Ulay recorda que estacionou diante do CBGB e vendeu o Cadillac aos seus novos amigos, os Ramones, que, segundo ele, teriam arrebentado o carro em poucos dias. Para onde quer que fossem, Abramović e Ulay pareciam deixar traços míticos. Mas Marina – normalmente a principal criadora de mitos – recorda de um final menos ilustre para o Cadillac: uma garagem em Houston não aceitou o carro, já que não tinham documentos oficiais que comprovassem que o possuíam; assim, apenas o largaram ali e voaram de volta a Amsterdã logo em seguida.

Em certo dia de setembro, Ben d’Armagnac ligou para Louwrien Wijers em Arnhem e avisou que se atrasaria um dia para o festival de performances que estava prestes a começar, e no qual Abramović e Ulay também se apresentariam. Anunciou que sua performance seria sobre a morte e que precisava de mais um dia para se preparar. Naquela noite, d’Armagnac deslizou para dentro de um canal e se afogou. Wijers entendeu que sua morte havia sido a preparação de que havia falado, embora não a

concebesse como um suicídio. Do mesmo modo que a morte do velho amigo de colégio e companheiro de performances de d'Armagnac, Bas Jan Ader, que se perdeu no mar em 1975 tentando navegar sozinho de Cape Cod, nos Estados Unidos, até a Irlanda, na performance *In search of the miraculous* (Em busca do milagroso), a morte de Ben estava mais para uma rendição.

Marina e Ulay ficaram em Arnhem com Jan Brand, que voltara da organização das séries de performances no Brooklyn Museum em Nova York, para ajudar a organizar o festival (o mundo da arte da performance era pequeno). Prosseguiram com sua apresentação *Workrelation* (Relação de trabalho). O absurdo da peça, sua determinação e natureza ritualística foram, de certo modo, um paliativo da recente morte de d'Armagnac. Por duas horas, Abramović e Ulay transportaram 99 grandes tijolos de alvenaria de um lado para o outro em baldes metálicos, ao longo de um comprido corredor. Uma pilha ergueu-se gradualmente em uma das extremidades do corredor, para minguar em seguida ao devolverem, balde por balde, à outra extremidade. Começaram carregando dois baldes cada um, mas logo descartaram um balde e passaram a carregar o terceiro entre os dois. Era um retrato da eficiência da relação – partilhar o fardo. A despeito da aparente laboriosidade, contudo, nada foi construído, produzido ou obtido por meio de seus esforços – uma primorosa ideia de *trabalho inútil* que absorveram do artista norte-americano Walter de Maria. *Workrelation* foi outra obra que Abramović e Ulay repetiram, não para o propósito de documentação, mas no contexto de uma oficina: convidaram estudantes locais para ajudar a carregar baldes de pedras de um canto ao outro. Repetiram a performance uma outra vez em Ferrara, Itália (por três horas), e depois na Badischer Kunstverein em Karlsruhe, Alemanha (por oito horas).

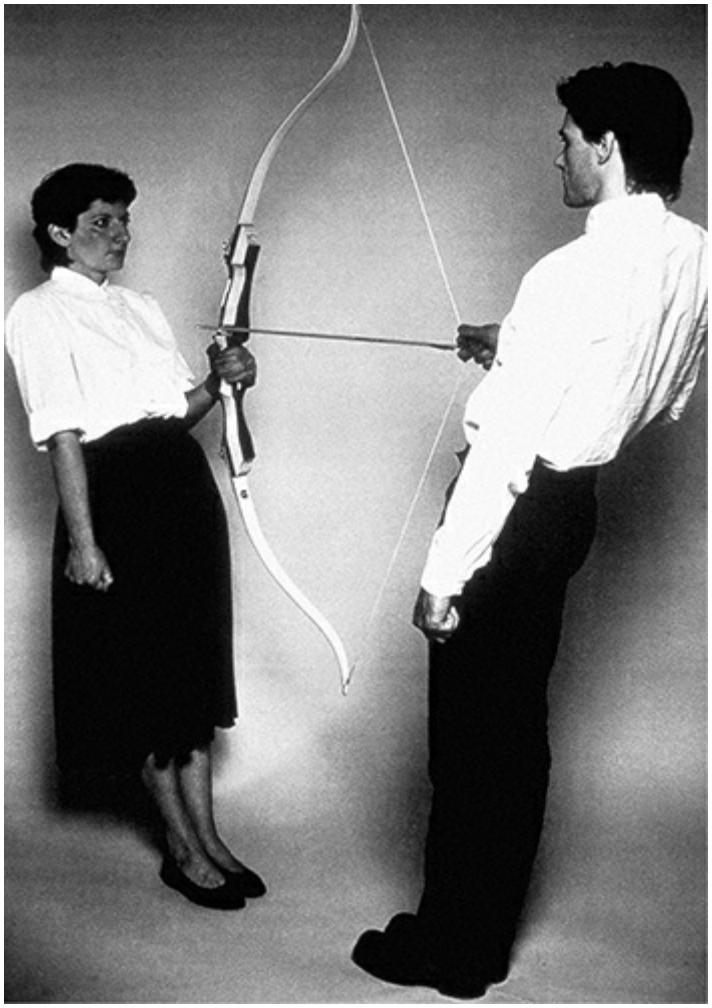
O amor de Ulay pelo absurdo beckettiano parecia sustentar a obra, que também portava um elemento político – uma representação amarga do trabalho alienado, manual e profissional (na versão de Arnhem, Ulay usou uma gravata e Abramović uma camisa branca e uma saia preta) –, que é indício de ter mais as mãos de Ulay do que as de Abramović. Antes de uma das performances de *Workrelation* em Arnhem, Joseph Beuys, que também se apresentou no festival, dispôs-se a ungir o espaço da performance de Abramović e Ulay esfregando o chão. Para Ulay, aquele ato era mais de alguém que urina para demarcar o território do que um ato xamânico de limpeza ritual, e ele ofendeu-se com o gesto. Como Ulay cortara o pé ao se apresentar na Bienal de Veneza dois anos antes, já assumira o hábito de esfregar o seu próprio espaço de performance, não precisava de um xamã para fazê-lo.

A morte de D'Armagnac foi o primeiro sobressalto de Marina e Ulay desde que começaram a viver e trabalhar juntos, e foi o golpe de realidade após a excursão dos dois pela América. No universo artístico de Amsterdã, seus amigos mergulharam em um período de luto e houve uma retração geral de energia criativa. O centro havia desaparecido, mas Abramović e Ulay, gradualmente, assumiram o papel de d'Armagnac. "Eles cumpriam uma função motora no universo artístico de Amsterdã, principalmente depois que Ben se foi", Wijers afirma. Em outubro de 1978, um mês após a morte de d'Armagnac, Ulay escreveu a Smals uma carta das colinas perto de Bolonha. "Escrevo nesta noite estranha porque te amamos, porque pensamos em você e sonhamos com você." Sempre que ele e Marina estavam fora por longos períodos em sua *van*, Ulay escrevia cartas profundamente afetuosas a Smals e a sua colega Aggy Smeets, da De Appel. Ulay sempre esteve à procura de uma família substituta desde que a sua própria definhara na Renânia, e na De Appel havia encontrado uma.

Para a performance de aniversário em 1978, Abramović e Ulay deitaram-se em lados opostos de Harlekin Gallery, em Wiesbaden, com uma píton de mais de um metro de comprimento entre eles. A performance, intitulada *Three* (Três) foi um experimento para ver por quem a serpente se sentiria mais atraída, Abramović ou Ulay. Ambos tentaram atiçar a serpente para si produzindo sons ressonantes: estourando o topo de uma garrafa de vidro, vibrando uma corda de piano esticada ao longo do espaço e próxima do chão. Ulay estava com febre alta durante a performance. Suava, e carregava uma expressão vidrada enquanto se esgueirava pela pequena arena. Abramović era brincalhona, quase infantil. Começou esgueirando-se por trás da serpente, exigindo atenção. Na verdade, tinha medo de cobras – assim como ficava aterrorizada por sangramentos –, mas o medo desaparecera quando entrou no estado mental da performance. A serpente voltou-se para fitá-la e agitou a língua para fora. Abramović estendeu também a sua, e aproximou-se da serpente, esperando fazer contato. Chegaram a estar alguns centímetros de proximidade, mas o beijo jamais ocorreu. Ainda assim, o experimento terminou e, como na Bíblia, a serpente veio até a mulher. Ocorreu o mesmo que em *Imponderabilia*, com o público mais atraído por Abramović do que por Ulay, e como em *Incision*, quando Ulay fez todo o trabalho sem qualquer recompensa – e Abramović foi severamente punida por isso. De algum modo, Marina sempre acabava assumindo o papel principal nas performances, enquanto Ulay representava o descreditado papel de trabalhador obstinado.

14

Quem cria limites



Ulay/Abramović, *Rest energy*, National Gallery of Art, Dublin, 1980.

No início de janeiro de 1979, Marina escreveu a sua mãe: “Por favor, continue a remeter para a galeria De Appel, mas o novo endereço onde iremos morar é Zoutkeetsgracht, 116/118, Amsterdã”[34]. Abramović e Ulay realizavam uma significativa alteração no sistema de arte vital de vida errante. Embora conservassem a *van* e nela continuassem viajando, o crescente sucesso – mais concessões do generoso governo holandês e mais cachês de performances – permitiu que eles montassem uma base em Amsterdã, ao invés de continuar dependendo do corredor de Christine Koenigs.

Marina e Ulay comprometeram-se com o aluguel de um apartamento amplo, de pé-direito baixo e semelhante a um túnel, em um antigo armazém de sal em Zoutkeetsgracht, no silencioso porto ocidental da cidade. Sublocaram dois quartos para Edmondo Zanolini

e Marinka Kordić – artistas de um trio teatral chamado Maniac Productions, que conheceram Marina e Ulay pela De Appel. Michael Laub, um diretor de teatro e o terceiro membro do grupo, era o namorado de Marinka, mas ficava ali apenas de vez em quando. Um artista polonês chamado Pjotr Olszanski dormia em uma tenda no espaço comum, central, sem janelas, uterino, o "espaço do meio", como o chamavam. Olszanski guardava uma Bíblia no freezer e todos os dias realizava uma performance em que a abria e lia uma nova passagem. A artista norte-americana Barbara Bloom morava no apartamento contíguo e com frequência se juntava às festividades no espaço do meio. Marina e Ulay tinham o quarto mais amplo do apartamento, que também se convertera no escritório de ambos. Havia uma mesa com uma máquina de escrever e o número da sorte, *3*, furtado da mesa de um restaurante.

Mudar-se para o apartamento em Zoutkeetsgracht indicava uma profissionalização no regime de Ulay/Abramović. No lugar do exíguo armário nos fundos da *van* e de confiar na De Appel para receber a correspondência, Marina e Ulay agora possuíam um centro de comando fixo. Os papéis que já haviam definido no relacionamento tornaram-se mais arraigados no novo ambiente doméstico. Ulay era o prático: datilografava as cartas a várias instituições e galerias (seu inglês era tecnicamente muito melhor que o de Marina, embora ela com frequência ditasse a ele a essência das cartas), lidava com todas as finanças (durante anos Marina permaneceu sem uma conta bancária em Amsterdã) e agendava compromissos, a que Marina comparecia com maior assiduidade que ele. Além de cozinhar, limpar, lavar as roupas e levar o cachorro para passear (tarefas que ela amava fazer), Marina assumia as relações públicas para Ulay/Abramović: seu excepcional encanto e a força com que descrevia sua missão granjeavam os convites para se apresentarem e ela começou a projetá-los para a ribalta como um fascinante e disputado casal de artistas.

A primeira peça que conceberam em seu novo escritório em Zoutkeetsgracht foi realizada na De Appel, em março daquele ano. *Installation one* (Instalação um) consistia em um propulsor de 1,80 metro girando no chão, como um ventilador de teto invertido e desproporcional. Esperavam que aquilo criasse uma espécie similar de energia ameaçadora, como fizeram com seus próprios corpos ao rodopiar na galeria do Brooklyn Museum em *Charged space*. Também projetaram um filme deles nus no De Appel: Ulay está deitado com o que parece ser uma ereção perpétua (caso não se note o looping da imagem) e Abramović senta-se ao lado dele, também nua, fitando o espaço impávida e provocante, como o fez em *Incision*. "A instalação criou a possibilidade de gerar […]

uma energia móvel sem a necessidade de nossa participação física", escreveram. "Esta 'energia móvel' pode levar a um 'diálogo de energia ou de existência' com os 'habitantes'"[35]. Em dezembro, em Harlekin Gallery em Wiesbaden (onde haviam apresentado *Three*), expuseram *Installation two* (Instalação dois). Mais uma vez, Abramović e Ulay substituíram sua própria presença física por objetos: uma chapa quente de ferro no assoalho dissolvia lentas e periódicas gotas d'água do teto com metronômica e perversa eficácia.

O espaço do meio no Zoutkeetsgracht foi o local da performance de aniversário de 1979, *Communist body/Fascist body* (Corpo comunista/corpo fascista), na qual Abramović e Ulay tentaram unir simbolicamente as ideologias onde nasceram. Convidaram por volta de uma dúzia de amigos ao apartamento pouco antes da meia-noite do dia 29 de novembro. Havia três mesas espalhadas: uma continha uma toalha de mesa com páginas do *Pravda*, três garrafas de champanhe russo, algumas canecas e talheres baratos de alumínio, pão e caviar russo; a outra mesa possuía três garrafas de vinho frisante e cálices de cristal, talheres de prata e caviar alemão. Sobre a terceira mesa, as certidões de nascimento de Abramović e Ulay estavam presas uma à outra com uma fita. A certidão de Abramović ostentava a estrela vermelha comunista, a de Ulay estava estampada por uma suástica. Nos fundos da sala, a certa distância das mesas, Abramović e Ulay estavam na cama dormindo sob um grande cobertor vermelho. Dentre os convidados que toparam com a cena estavam Hartmund Kowalke e Elke Osthus, Louwrien Wijers, Ad Peterson e Gijs van Tuyl do Stedelijk, e Josine van Droffelaar, da De Appel. Tomislav Gotovac estava na cidade e filmou o evento. Os participantes ficaram confusos de início, como convidados de uma festa de aniversário na qual os anfitriões não estavam exatamente presentes. Todos circularam pelo espaço nervosamente. Uma pequena pilha de presentes formou-se perto da parede. Ninguém sabia o que fazer. Estariam Abramović e Ulay realmente dormindo? Levantariam a qualquer momento e começariam a celebração? Aquilo estava mais para um casamento, com as certidões de nascimento unidas, ou um funeral, com seu centro de atenção estático, do que para uma festa de aniversário.

Wies Smals chegou pouco após a meia-noite. Ela e Van Droffelaar decidiram abrir o vinho frisante e dar início a uma pequena festa. O ambiente ficou mais relaxado e alguns se arriscaram sobre a cama para ver se Abramović e Ulay estavam mesmo dormindo. Antje von Graevenitz cantou para Ulay uma cantiga de ninar alemã. Ele dormiu profundamente durante todo o encontro, mas Abramović permaneceu desperta atrás dos

olhos teimosamente fechados. “Eu me concentrei muito na ideia de dormir”, Marina contou depois a Gotovac, em uma entrevista para o seu filme. “Mas em um momento muitas pessoas não paravam de se aproximar, e comecei a sentir suas energias. Meus olhos estavam fechados, mas eu estava totalmente consciente da situação e das modalidades de vibração que recebia. E a chance de que eu chegasse a dormir era cada vez menor. Não dormi a noite toda.” Havia uma festa acontecendo em sua homenagem, e ela não podia descansar sabendo que não estava imersa na multidão social. Ulay, por sua vez, estava provavelmente contente de estar fora daquilo.

Pouco antes da performance, Marina recebeu um convite de Tom Marioni, da editora Crown Point, em São Francisco, para uma reunião de artistas na ilha de Ponape, na Micronésia. Marioni conhecera Marina em Edimburgo, em 1973, e em seguida na Reunião de Abril no SKC daquele ano. Lá, Marioni apresentou uma obra chamada *Sculpture in 2/3 time* (Escultura em 2 por 3), na qual polia uma superfície enferrujada, convertendo-a em uma ressonante cabeça de tambor, em que batia ritmicamente com um bastão. Marina assistiu à obra e depois parabenizou Marioni por ter “liberado luz e som do material”. Foi um elogio que Marioni não esqueceu: cinco anos depois, intitulou uma de suas performances de *Liberating light and sound* (Liberando luz e som) e deu destaque a alguns dos últimos trabalhos solo de Abramović na segunda edição de *Vision*, a publicação da Crown Point Press. Dentre os artistas convidados a Ponape, estavam John Cage, Chris Burden, Laurie Anderson, Joan Jonas, Brice Marden e Pat Steir; eles dariam palestras ou fariam apresentações durante a viagem, que seriam reunidas em um vinil de doze polegadas chamado *Word of mouth* (Boca a boca).

A editora não tinha condições de convidar tanto Abramović quanto Ulay a Ponape, mas não foi apenas por isso que Marioni convidou somente Marina. O mero fato de que pudesse separar Ulay/Abramović em indivíduos depois de trabalharem tão íntima e notoriamente nos últimos três anos e meio era significativo, e doloroso – para Ulay. Caso Marioni não pudesse convidar ambos os elementos do conjunto, o apropriado e lógico a fazer seria não convidar nenhum deles. Mas ele e Marina tinham uma história, e “eu ainda a considerava o cérebro ou a artista por trás da dupla”, afirma. Abramović tinha uma reputação no mundo da arte que ia além de seu encontro com Ulay, ao passo que fora de Amsterdã Ulay permanecia desconhecido individualmente.

Marina e Ulay em seu apartamento em Zoutkeetsgracht, Amsterdã, por volta de 1979.

Marina sentiu-se culpada por ter sido convidada no lugar de ambos. Por isso, tentou corrigir o desequilíbrio atirando uma moeda para decidir qual dos dois deveria assumir o convite à disposição. Previsivelmente, Marina ganhou. Mas antes de partir, Ulay gravou algumas palavras em um gravador para que pudesse contribuir ao menos em parte para a apresentação que ela faria. Em voz baixa e austera, Ulay gravou a pergunta: "Quem cria limites?". Além de se referir às práticas dele e de Marina em estender as fronteiras física e mental, a pergunta referia-se ironicamente à ausência do convite para Ponape. Aquilo também refletia um aspecto intrínseco e obstinado em Ulay, e uma diferença fundamental entre ele e Marina. Para ela, os limites eram impostos apenas de fora, e, portanto, fáceis de vencer por meio de força de vontade incansável, insistência e sedução. Embora Ulay amasse transgredir os limites – de gênero, da lei (ao furtar a pintura de Spitzweg), de resistência – sua fixação com a vida marginal e a obstinada concepção de si como um lobo solitário indicavam que sua ideia de limite preservava uma força desproporcional sobre ele. Os limites eram internos, na forma de um método autodilacerante de dúvida: ao contrário de Marina, ele jamais quis ser um protagonista do mundo da arte, e carregava um histórico de questionamentos sobre se queria mesmo ser um artista. Como aconteceu na exposição *Transformer*, em Lucerna (1974), que

difundiu a experimentação artística de gêneros dos quais Ulay era exemplar – sem contudo incluí-lo –, ele perdeu uma oportunidade que poderia tê-lo aproximado de uma comunidade mais íntima com seus pares. Mas o fato de que havia sido largado no inverno cinzento de Amsterdã, enquanto Marina se aquecia nos trópicos tendo a companhia de uma dúzia de estrelas da arte, adequava-se bastante bem à sua maneira.

Em sua fala aos artistas em Ponape, Abramović começou lendo uma poética lista de números: "8, 12, 1975, 12, 12, 1975, 17, 1, 1976, 17, 3, 1976" e assim por diante, cada um deles proferidos como se carregassem uma importância enorme em uma crescente cadeia. Em seguida, explicou o novo conceito de Ulay/Abramović do *Aquele eu*, que logo adquiriria a primazia sobre o manifesto de *Arte vital*:

> Nosso interesse é a simetria entre o princípio do homem e da mulher. Com o nosso trabalho relacional, produzimos uma terceira existência que carrega energia vital. A existência da terceira energia provocada por nós não depende mais de nós, mas possui uma qualidade própria, que chamamos de *Aquele eu*. O 3, como número, nada significa além de *Aquele eu*. Energia transmitida de modo imaterial provoca a energia como um diálogo, de nós até a sensibilidade e consciência das testemunhas, que se tornam cúmplices. Optamos pelo corpo como o único material capaz de tornar possível este diálogo de energias[36].

A voz profunda de Abramović carregava uma austeridade que não podia ser atribuída apenas ao seu sotaque sérvio. Havia certa rebeldia preventiva ali e, diante daqueles ilustres artistas, uma adoção empática, quase teatral, do papel do sóbrio artista conceitual, como se desafiasse todos a duvidarem de sua sinceridade e autenticidade. Ao mesmo tempo, também havia uma brincadeira subjacente à mensagem, uma sensação de que Abramović poderia explodir numa gargalhada a qualquer momento. No meio do caminho dos 12 minutos que lhe foram reservados (12 minutos para cada um dos 12 artistas – os organizadores também possuíam uma sensibilidade conceitual exata), declarou Abramović: "E agora uma coisa muito importante que quero dizer...". E começou a falar em uma linguagem inventada e desconexa, que a princípio soou dura e acusatória, como uma declaração política após o golpe em uma ilha da Micronésia, talvez. Se por um lado os sons não faziam sentido, o ritmo e a cadência eram calculados, repetitivos e elaborados. E então o tom de Abramović tornou-se mais brando, convertendo-se de início em poético e depois em quase uma canção. Ao final, Abramović para de fazer ruídos e aperta o *play* de um gravador. A voz baixa de Ulay falha nos alto-

falantes, como se viesse do outro lado do mundo, ou do outro lado em si: “Quem cria limites?”.

Embora a única plateia da performance fosse composta por outros artistas e pela dúzia de pessoas do mundo artístico que os acompanharam na viagem, Marina recorda – típico de seu gosto pelo exagero e descarada fantasia – que o público consistia de nativos, que aprovaram a sua mensagem. “Os nativos ouviram e aplaudiram três ou quatro vezes porque ela [a língua] era inventada e às vezes acertava” – significando que proferiu algumas palavras em sua língua natal que compreenderam. Mas na gravação de *Word of mouth* só há aplausos no final da palestra.

Em Ponape, Marina ficou amiga de Pat Steir, que havia testemunhado *Relation in space* e *Imponderabilia* e desfrutado do fato de ser pequena o bastante para passar entre Abramović e Ulay sem precisar virar de lado ou encarar qualquer um deles. Laurie Anderson também passou entre Abramović e Ulay naquela performance, e achou o conceito brilhante e divertido. Ela e Marina iniciaram uma forte amizade na viagem, e Marina também aproximou-se de Joan Jonas e John Cage. Um artista com quem Marina não se deu muito bem em Ponape foi Chris Burden. Ele poderia ter sido sua contraparte mais próxima na *body art*, uma luz guia, um pioneiro, um repudiado concorrente. Mas ele tinha parado de se apresentar em 1975, quando Abramović começava a ganhar renovado impulso com Ulay. Na última performance de Burden, *Doomed* (Condenado), ajustou um relógio na parede do museu para meia-noite, e deitou-se no chão debaixo de uma lâmina inclinada de vidro. Seu objetivo era não se mover até que alguém interferisse na cena. Tal interferência surgiu apenas depois de 45h10 – tempo suficiente para que Burden sujasse as calças –, quando um guarda do museu colocou um recipiente com água ao seu alcance. Burden levantou-se, arrebentou o relógio da parede com um martelo e saiu. Com essa performance, sentiu que havia exaurido suas investigações com o corpo e com as provocações públicas. Naquele momento, prosseguiu em seus interesses por máquinas, sistemas e pela política intrínseca a ambos – algo que iniciara na construção de *B-Car* em 1974: um carro com o qual queria alcançar as cem milhas por hora, e cem milhas por galão[37].

Em Ponape, Burden leu um texto escrito por um planador californiano – como Ulay, Burden era fascinado por aviação, o que se devia à incrível quantidade de treinamento e disciplina que levava para *planar*, e ao medo e à alegria que aquilo provocava. “Minha mente é um oceano”, o planador repete sempre que atinge certa altitude. Ele relata como sentia seu cérebro “maior e mais suave” ao final do voo[38].

Burden proferiu o relato com sua tradicional indiferença, mas de forma incrivelmente cativante. Descrevia uma liberdade e uma transcendência obtidas não por meio da pura força de vontade ou persistência, mas graças à dedicação silenciosa, perícia e precisão. O texto sugere o quanto Burden liberou-se das exigências sempre crescentes da arte da performance (exigências ainda mais fatigantes por serem autoimpostas) para explorar o trabalho além do próprio corpo e além dos limites de seu próprio compromisso físico e mental. Não era de se espantar que Burden e Marina não tivessem nada a dizer um ao outro. (Marina afirma que a fonte original de estranhamento entre eles, que jamais se dissolveria totalmente, nada tinha que ver com o trabalho artístico. Ela havia se hospedado no estúdio de Burden em Venice, Los Angeles, na noite anterior a voarem ao Havaí, juntos, a caminho de Ponape. Marina passou horas no telefone com Ulay, que estava em Amsterdã, e jamais ressarciu Burden da enorme conta, sentindo-se terrivelmente culpada por isso.)

Mais tarde, naquela viagem, Marina e Laurie Anderson remaram em uma canoa até uma pequena ilha próxima, onde uma grande reunião transcorria em uma cabana. Marina e Laurie foram convidadas a entrar, apresentadas a alguém descrito como o *rei* da ilha (ele usava jeans) e receberam uma refeição com carne de cachorro sobre folhas. "Dissemos não, mas queríamos levá-la a nossos amigos", afirma Marina. "Eles dizem não, para os seus amigos nós damos o cachorro inteiro." Elas enrolaram a carne sangrenta e fétida nas folhas e levaram-na consigo, enojadas e aos risos. John Cage, um comedor notoriamente circunspecto que havia trazido à Ponape uma mala cheia de arroz para comer, não ficou impressionado com a carne de cachorro. "Marina e eu ríamos histericamente o tempo todo", recorda Anderson. Também trouxeram consigo uma casca de árvore, cuja seiva era supostamente um narcótico. Ingeriram-na e pelas 24 horas seguintes Marina ficou com a audição incrivelmente elevada. "Podíamos ouvir nosso coração batendo, o sangue fluindo em nossas veias, a grama crescendo, tudo", afirma. Anderson não recorda desses efeitos, embora estivesse desesperada para que a droga surtisse efeito.

Enquanto Marina estava em sua aventura solo, Ulay decidiu realizar a sua para um destino deliberadamente contrário e sob condições deliberadamente opostas. Com um grupo de turistas – ao invés de artistas famosos – viajou ao inverno glacial de Moscou. Se o comunismo não guardava qualquer romantismo para Marina, que havia crescido sob Tito, Ulay sempre fora fascinado pela União Soviética. Levou consigo uma câmera super-oito. Na Praça Vermelha, Ulay encontrou um diplomata vestindo um longo sobretudo

negro e chapéu de pele; portando uma maleta de aparência oficial, atravessava a praça rumo ao Kremlin. Ulay começou imediatamente a filmar, e quando o homem entrou no Kremlin ele girou a câmera e começou a registrar dois homens em trajes civis que pareciam seguir aquele homem. Mais tarde, Ulay montou o pequeno filme com uma música folclórica russa e chamou-o, jogando com uma piada que Tomislav Gotovac lhe contara, *An abstract painter walks across Red Square followed by two figurative painters in civilian clothes* (Um pintor abstrato atravessa a Praça Vermelha seguido por dois pintores figurativos à paisana). Se a composição de Marina tinha ao menos um resquício de colaboração, com a voz distante de Ulay, essa obra era uma verdadeira obra solo de Ulay – sua primeira desde o roubo da pintura de Spitzweg. Embora o filme fosse um tanto irrelevante, ele refletia os duradouros interesses de Ulay referentes à política e à história da arte, que não conseguiam achar expressão nas colaborações físicas mais primárias com Marina. Foi um atestado de individualidade diante da demandante união dos dois, mas não exatamente uma declaração: Ulay jamais exibiu a obra. Seria conceitualmente constrangedor pontuar uma colaboração tão intensa com trabalhos solo, mas a relutância de Ulay em apresentar a obra era mais profunda. No início de sua carreira solo, ele sempre se satisfez em fazer a obra – suas infindáveis polaroides – sem uma visão de como seriam produzidas, editadas e expostas. Com seu filme na Praça Vermelha, ele poderia voltar ao modo confortável de trabalhar sem um produto final em mente, algo que Abramović jamais toleraria – para ela, isso era tanto casualidade quanto abandono dos deveres do artista, uma desconsideração pelo público, e até mesmo preguiça e fraqueza.

Alguns meses após retornar de Ponape, um dos últimos elos da infância de Marina com a Iugoslávia se desfez: em 4 de maio de 1980, Josip Broz Tito faleceu aos 87 anos. Quando morreu, ainda era o primeiro-ministro da Iugoslávia, ao menos nominalmente, e ainda era visto com muito afeto pelos iugoslavos, independentemente de sua república individual e até dos exílios voluntários como o de Marina, ainda que ela tenha lutado tão fortemente para escapar aos pesados fardos mentais do comunismo. Ela e Marinka, uma croata, assistiram pela TV ao funeral de quatro horas no espaço do meio do apartamento em Zoutkeetsgracht, e choraram o tempo todo, para a perplexidade de Ulay e Michael Laub.

Marina e Ulay começaram um curso de hipnoterapia. Ansiosos em aprimorar o conceito de *aquele eu*, aproximaram-se das sessões não como um modo de desfazer nós psicológicos, mas como uma fonte de ideias para as performances. Registraram as

sessões (Ulay recorda que eram embaladas por "muito choro) e criaram quatro performances a partir daquilo; todas, exceto uma, feitas apenas para vídeo. Na gravação de nove minutos, *Nature of mind* (Natureza da mente), Abramović permanece de pé por alguns minutos na beira de um canal com os braços elevados. De repente, há um lampejo de cor e Ulay cai – do céu, aparentemente – diante de Marina, e desaba no canal. O movimento levou apenas alguns dos 23 quadros por segundo do filme 16 mm. Essa é a natureza da mente, segundo o zen-budismo no qual Abramović e Ulay estavam interessados: uma imagem fugaz e inapreensível que atravessa a mente por um segundo, e é melhor deixar que se vá. Em *Point of contact* (Ponto de contato), Abramović e Ulay permaneciam face a face, olhar fixo, apontando o dedo indicador um para o outro, e há apenas uma minúscula brecha entre os dois, durante seis minutos. Em uma sessão de hipnoterapia, Marina teve uma visão de como gostaria de morrer: remando em um barco em direção a um horizonte brumoso, e simplesmente se dissolvendo. *Timeless point of view* (Ponto de vista atemporal) foi um ensaio geral para essa cena de morte. Abramović remava um barco sobre o Ijsselmeer (um grande lago na Holanda central) enquanto Ulay permanecia de pé na praia, vendo-a desaparecer à distância e escutando nos fones de ouvido os sons transmitidos por rádio dos remos batendo na água e a respiração forte de Abramović.

A última composição baseada na hipnose, *Rest energy* (Energia de repouso), foi apresentada para o público em Dublin, em agosto. Entre eles, seguraram um grande arco e flecha: Ulay segurava a flecha e a corda; Abramović agarrava-se ao arco. Com a flecha apontada para o coração de Abramović, ambos se inclinavam para trás de modo que a corda ficasse tesa e preparada para o disparo. Mantiveram o equilíbrio precário por quatro minutos. Pequenos microfones foram atados aos seus peitos, amplificando no espaço os batimentos acelerados do coração. Talvez seja a imagem mais simples e a mais lancinante de interdependência e desafio mortíferos, um mote de toda a obra dos dois que reverberaria na memória. Foi a performance mais próxima de um confronto com a morte de Abramović até então. *Rest energy* também prefigurou uma mudança iminente no relacionamento: a inocência iria se evaporar, Marina estaria mesmo sob o risco de ser desfeita por Ulay, tal era a ligação dela por ele, e Ulay se sentiria um assassino potencial – cuja culpa o faria recolher-se gradualmente e tornar-se frio.

Abramović e Ulay reuniram as quatro obras em um filme chamado *That self* (Aquele eu), que foram exibir naquele verão às quatro da madrugada em Vondelpark, Amsterdã. O filme continha intervalos que consistiam apenas em cores primárias:

vermelho por nove minutos, azul por sete e, em seguida, amarelo por três. Abramović e Ulay foram hipnotizados para produzir essa obra, e agora tentavam hipnotizar o público – era uma noite de lua cheia e acharam que aquilo deixaria os espectadores ainda mais receptivos. A didática latente em suas obras desde o princípio se fortalecia. Comporte-se assim, o trabalho parecia dizer, e em consequência, viva desta forma: hiperconsciente, sóbrio, ousado.

15

Aborígenes

Marina no Grande Deserto de Vitória, Austrália, 1980 ou 1981.

Ulay, bebendo de uma poça d’água no Grande Deserto de Vitória, Austrália, 1980 ou 1981.

No início dos anos 1980, quase todos os colegas de Abramović e Ulay na *body art* haviam deixado de se apresentar. Uma das razões mais importantes para o afastamento, negada com frequência, era a dificuldade de sustentar uma prática da qual quase nada havia para vender. Também não havia ninguém para comprá-la. Abramović e Ulay tinham a sorte de morar em um país com uma política incrivelmente generosa de concessão de bolsas a artistas, até mesmo aos que não eram nascidos ali. E quando o dinheiro escasseou nos anos 1970, eram capazes de absorver a pobreza em um abnegado estilo de vida performático dentro da *van* – cozinhando em fogões portáteis, tomando banhos em postos de gasolina –, contrabalançando as faltas com a generosidade que atraíam das pessoas que conheciam em suas viagens. Mas agora que o mundo da arte contemporânea começava a se tornar um lugar monetarizado, Marina via muitos artistas de performance tentados a materializar sua prática, anteriormente efêmera, e assumiu a dura opinião de que "todos os performáticos ruins começaram a fazer quadros ruins". O dinheiro tornou-se aceitável e os artistas podiam viver confortavelmente. As artistas até chegavam a se permitir uma maquiagem e o uso de roupas refinadas (uma situação da qual Marina desfrutaria mais tarde).

Além do sustento, havia outro motivo ético e premente pelo qual os artistas da performance mudavam para uma prática mais material. A expectativa do espetáculo e da radicalidade, além da familiaridade crescente do mundo da arte com suas atividades, tornou-se intolerável. Vito Acconci explicaria mais tarde:

> Acredito que a razão pela qual parei de fazer performances ao vivo era que começava a achar estranho que todos que conheciam uma obra minha sabiam como eu era. […] Parecia que minha obra era sobre a formação de uma espécie de culto à personalidade ao invés da realização de uma atividade[39].

Acconci e Burden tinham deixado, há muito, de se apresentar em busca de práticas esculturais, arquitetônicas e conceituais. Afora Ulay/Abramović, Joan Jonas era a única grande artista da performance a continuar, mas sua prática sempre se assentara em apresentações poéticas e privadas para vídeos, ao invés do foco na persistência física ou na provocação ao público. Os artistas da performance descobriram que o constante reinvestimento de força de vontade somado ao risco reiterado à própria saúde física e mental – e mesmo o não arriscado, porém exaustivo, uso do corpo simplesmente como portador de ideias – estavam produzindo retornos cada vez menores. Parecia que o corpo era finito e dispensável, no fim das contas.

Contudo, Abramović e Ulay não sentiam tais dúvidas (e Marina não hesitava em desenvolver um culto à personalidade em torno dela e de Ulay). Em outubro de 1980, venderam a *van*, que tinha sido seu totem e útero nos últimos quatro anos, e puseram Alba sob os cuidados de Christine Koenigs. Estavam partindo de Amsterdã, da Holanda, da Europa e, de algum modo, do século XX, em busca de algo no interior australiano que os sustentaria em sua prática. Haviam feito uma breve visita à Austrália em 1979 para apresentar uma obra chamada *The brink* (A beira) na Bienal de Sydney – Ulay ia e vinha sobre um muro de três metros e meio de altura; Abramović caminhava pisando na sombra dele sobre o chão até o sol se pôr. Mas seus principais interesses consistiam em passar algum tempo com aborígenes australianos. Tendo recebido uma bolsa de 12 mil dólares do Comitê de Artes Visuais da Austrália, Abramović e Ulay agora planejavam passar seis meses no Grande Deserto de Vitória, vivendo com aborígenes. Em seguida, passariam seis meses percorrendo as cidades australianas, dando palestras e fazendo performances a partir do que encontrassem no deserto[40].

Pouco antes de partir para a Austrália, Marina e Ulay receberam a impressão de sua primeira monografia (ou duografia), chamada *Relation work and detour* (Relação de trabalho e desvio). Como não podiam pagar o dono da gráfica, fizeram dele o beneficiário do seguro de vida que haviam contratado para a viagem à Australia. Ele ficou tão comovido que publicou o livro de graça. A obra continha fotografias de suas performances de 1976 a 1980, além de uma documentação de suas rotinas: fotos do pequeno chalé em Grožnjan, a preparação de *Relation in space*, a *van in loco* percorrendo a Europa, seus escritórios em Zoutkeetsgracht e anedotas de viagem, como aquela sobre a noite aterrorizante dentro da *van* na Sardenha.

Marina e Ulay chegaram a Alice Springs, uma cidade poeirenta e corrompida, isolada precisamente no centro da Austrália e rodeada pelo imenso deserto. Alice Springs era habitada por membros alcoolizados das tribos locais Pintubi e Pitjantjatjara, por pecuaristas racistas, comerciantes de arte aborígene bem ou mal-intencionados e uma minoria de ativistas e advogados em campanha pelos direitos de terra dos aborígenes. Philip Toyne era um deles. Apresentaria Marina e Ulay às tribos locais em troca de ajuda com seu trabalho sobre a Lei do Direito das Terras para aborígenes da região. Toyne logo se animou com essa incomum investida europeia. “Eram pessoas muito estimulantes e interessantes”, afirma, “mas tinham uma noção da realidade que não combinava com a minha. Tive muita dificuldade para entender do que se tratava todo o empenho artístico”. Mesmo assim, ele confiou o suficiente nos dois para levá-los mato afora, coisa que ele

não costumava fazer na época. “Não queria converter aquilo em um parque temático. Mas devia haver algo neles que me transmitiu a confiança de que iriam ter sensibilidade e lidar bem com a situação.”

Abramović e Ulay ficaram fascinados pela ligação mística e concreta dos aborígines com a terra que habitavam há pelo menos quatro mil anos. Os pitjantjatjara eram a mais preservada das tribos aborígenes da Austrália, já que suas terras, no sudoeste central do país, eram lamacentas demais para a criação de gado e inexploradas pelos fazendeiros. Havia muitos assentamentos construídos para eles pelo governo, mas, em 1980, os pitjantjatjara, principalmente os mais velhos, ainda levavam um estilo de vida seminômade, dedicado às leis e cerimônias tradicionais; com determinação, preservavam vivos os cantos nativos – antigas melodias e histórias que evocavam criaturas ancestrais totêmicas, as quais lhes serviam como mapas do território. Toyne redigia e articulava a Lei de Direitos de Terra Pitjantjatjara, que seria aprovada no ano seguinte, garantindo aos povos anangu, pitjantjatjara e yankunytjatjara, o título de uma propriedade com mais de cem mil quilômetros quadrados de terra, ao sudoeste – terra próxima a Alice Springs[41]. Mas não havia um mapa amplamente aceito e atualizado da região – Toyne já tinha desentendimentos com o governo sul-australiano quanto à extensão das terras pitjantjatjara. Marina e Ulay passaram duas semanas rodando com Toyne no jipe pelas fronteiras das terras tribais para ajudá-lo a verificar e corrigir os mapas que tinha, a maioria feita pelos britânicos nos anos 1950, durante os preparativos para os testes nucleares. Os velhos mapas sem dúvida não faziam referência a locais sagrados ancestrais – uma árvore ou pedra em particular poderia ser anônima e sem sentido para qualquer um, menos às tribos locais. Dirigiram muitas horas percorrendo as cercas dos dingos, que se estendiam por 5.300 quilômetros, isolando o sudoeste da Austrália para proteger seus rebanhos. Ulay ficou fascinado pela cerca aparentemente infinita e se ergueu na traseira do jipe com sua câmera para registrá-la à medida que aceleravam, com a ideia de fazer um vídeo em *loop*. Ele talvez pensasse no Muro de Berlim, um aparato que ainda o enchia de repulsa, ao filmar essa demarcação misteriosa e aparentemente inútil, engaiolando um deserto desolado e indistinto do outro lado. Aquilo também o fez pensar na Grande Muralha da China.

Pouco antes de abandonarem a tutela de Toyne e entrarem no grupo pitjantjatjara com o qual iriam viver, Marina escreveu uma carta a sua mãe. O rompimento que tivera com ela em 1978 em razão da deliberada desatenção de Danica à sua carreira parece haver sido desfeito. Marina continuava com uma intimidade desafiadora e uma

necessidade fervorosa de se justificar e explicar, como se talvez *agora* Danica compreendesse o que ela estava fazendo com a sua vida.

> Hoje é o nosso último dia na civilização e te escreverei de novo no fim do ano. De qualquer modo, vivo uma vida muito sadia, muito melhor do que na cidade. A natureza daqui é incrivelmente bela. Comemos coelhos, cangurus, patos, vermes, folhas, formigas que vivem nas árvores. São proteína pura, e muito saudáveis. Em meus pés uso botas de lona, que protegem muito bem contra cobras e aranhas. Este ano celebraremos nosso aniversário no deserto em volta da fogueira. Terei 34 anos. Nunca me senti tão jovem em minha vida quanto agora. Viajar torna uma pessoa jovem, porque ela não tem tempo de envelhecer... A temperatura neste momento é de 40, 45 graus Celsius. Estamos sentindo muito a temperatura. Acordo antes do amanhecer e durmo com o pôr do sol. Dormimos sob o céu aberto cheio de estrelas. Vivemos como as primeiras pessoas deste planeta[42].

Marina jamais se sentiu tão em harmonia – com a natureza, consigo e com Ulay. Até mesmo Toyne percebeu a *incrível sincronia* que pareciam partilhar. Compraram um jipe e chegaram a considerar a compra de um terreno na Austrália, já que era tão barato. Marina ficou fascinada como, pela lei australiana, os títulos do menor fragmento de terra teoricamente se estendiam até o centro da terra.

Em grande parte de sua temporada no deserto, Marina e Ulay tiveram de viver afastados, obedecendo o protocolo dos pitjantjatjara, no qual homens e mulheres seguiam com suas vidas diárias – e em especial as cerimônias – separadamente. No início, tanto Marina quanto Ulay acharam quase impossível se comunicar com a tribo. Os jovens pitjantjatjara falavam um inglês híbrido, que não usavam muito, e os mais velhos não falavam inglês algum. Ulay tirou polaroides dos pitjantjatjara, mas o interesse deles era fugaz: atiravam as fotos no chão "onde os cães urinavam em cima", recorda Marina. Em dado momento, Marina conquistou a amizade deles fazendo cortes de cabelo travessos e geométricos nas crianças. Seus cabelos eram grossos e, pensou Marina, esculpíveis. A tribo raramente entrava em contato com a água, principalmente por sua escassez natural no deserto, mas também por medo de perturbar a mítica Serpente do Arco-Íris, que habitava os charcos. Para se limparem, esfregavam-se com areia. Isto lhes produzia um cheiro terrível que, segundo Marina, "de perto era algo literalmente doloroso, a ponto de fazer chorar".

O calor sufocante inibia a maior parte das atividades. Marina e Ulay permaneceriam sentados e imóveis durante dias a fio, fazendo amizade com as incansáveis moscas, que nenhum chapéu de cortiça agitado no ar e nenhum abano podia deter. Marina começou a nomear moscas específicas: a que vivia em seu nariz, era George, a que vivia em sua orelha, Fred. Após semanas no deserto sem banhos regulares, se é que o fizeram, Marina percebeu que suas amigas, as moscas, já não lhes davam atenção. Ela perdera o odor estranho da cidade e era agora para elas apenas outra parte do deserto, como os pitjantjatjara.

A princípio, Marina e Ulay dormiam sobre uma lona no teto do jipe, receosos do que poderia acontecer com eles à noite caso dormissem no chão, como os pitjantjatjara. Mas logo aprenderam a técnica apropriada para manter cobras, aranhas e escorpiões a distância: acender uma fogueira no chão a uma distância segura da lona e apagá-la em seguida. O calor, as cinzas e o cheiro de queimado bastavam para manter longe a maior parte das criaturas. Certa noite, porém, foram acordados por um suave baque no chão e viram-se rodeados por *centenas* de cangurus. "Simplesmente ficamos ali, sentados e imóveis. Diante daquilo, você acha que está no paraíso", recorda Marina. "Não pode melhorar."

Em certo momento, quando ela e Ulay estavam juntos, Marina teve uma crise severa de enxaqueca. Não guardava mais analgésicos, e mergulhou no familiar mundo próprio da dor. O curandeiro da tribo veio examiná-la. Ele pediu a ela uma espécie de recipiente; Marina tateou em sua mochila em busca de uma velha lata de sardinha. Então, o curandeiro manteve a mão sobre a cabeça dela e, antes que Marina pudesse lhe dizer qual parte da cabeça doía, ele disse: "Grande luta desse lado". Pediu a Marina que fechasse os olhos e se inclinasse; ele franziu os lábios e começou a sugar delicadamente o ponto onde a sobrancelha de Marina encontrava o alto de seu nariz. Marina sentiu os lábios frios e macios do curandeiro mas, aparte isso, "Eu mal senti qualquer coisa", afirma. Apenas ouviu-o cuspindo repetidamente na lata. Em seguida, passou a um segundo ponto: em sua têmpora esquerda, e sugou naquele ponto também. "Ao final, quando abri os olhos, a lata estava cheia de sangue sujo, como um sangue negro. Apanhei meu espelho de imediato para ver e eu tinha dois pontos azuis, e nenhum corte." O curandeiro orientou Marina a enterrar a lata de sardinha imediatamente. Depois disso, Marina sentiu uma "incrível leveza, incrível felicidade. Tudo era claro e luminoso. Nunca tive uma dor de cabeça depois disso enquanto estava lá. No momento em que cheguei à cidade, tive uma de imediato". Ulay testemunhou tudo e ficou tão espantado

quanto Marina. Toney já havia partido àquela altura, mas confirma que se trata de uma técnica tradicional dos curandeiros aborígenes.

Foi a primeira de muitas experiências perturbadoras que Marina teve no deserto. Ela e Ulay passaram a maior parte do tempo fazendo absolutamente nada. Rodeada pelo amplo vazio do deserto, livre de preocupações diárias e do que sentia ser a interferência de energia da vida urbana, Marina percebeu seus sentidos se aguçarem, e novos emergirem. Escreveu os próprios sonhos e devaneios em seu diário naqueles meses. Sonhou que houve um terremoto em Belgrado, no meio do qual "senti que algo me protegia da morte", escreveu. Pouco depois do sonho, Marina soube de um terremoto no sul da Itália em 23 de novembro. "Percebo que havia sonhado com isso um dia antes de acontecer", escreveu. "Esta descoberta me desconcerta muito." Marina anotou outra explicação possível para o sonho do terremoto, além da pré-cognição intercontinental. "Estava dormindo sobre uma rocha onde existe uma fenda que foi sem dúvida provocada por um terremoto – um milhão de anos atrás." Marina teve outro sonho no qual o papa levava um tiro, e em 13 de maio do ano seguinte houve um atentado contra a vida do papa João Paulo II.

A experiência mais desconcertante de Marina no deserto ocorreu quando acampou perto da Rocha Ayers (ou *Uluru*, como era chamada a princípio). Ela coletava lenha quando subitamente sentiu um branco absoluto de memória e identidade. "Eu não sabia quem era, para onde estava indo, por que estava ali", afirma. "Por uns cinco minutos, talvez, fiquei totalmente paralisada naquele ponto, completamente deslocada." Mais tarde, cogitou que o episódio fora causado por estar próxima de uma fonte de *grande energia* – a Rocha Ayers. (Alguns anos mais tarde, teve a mesma experiência ao encontrar o Dalai Lama em Pomaia, Itália.) Marina também sentiu que começava a ficar sintonizada com a telepatia que julgava que os pitjantjatjara utilizavam – uma teoria popular de como as tribos aborígenes se comunicavam através do deserto. Sentados em volta do fogo durante a noite, ninguém podia conversar, mas ela tinha certeza de que se comunicavam mentalmente. Ulay recorda de um incidente em que o grupo com o qual estava sentado certa noite levantou-se todo de uma vez, muitíssimo agitado. "Começaram a gritar em uma certa direção. Eu quis ir com eles." Soube mais tarde que dois meninos aborígenes daquela comunidade haviam morrido de insolação mais ou menos no instante em que os anciãos daquele acampamento tinham saltado. "Eles sentiram. Habilidades telepáticas."

A curiosidade de Marina e sua emulação das culturas tribais com as quais entrou em contato, assim como em Ponape naquele ano, levaram a um fascínio sincero, crédulo e também reconhecidamente cômico em busca de mitos primitivos mais bizarros e radicais, como o de *Aeroplane* George. Este era um aborígene que passava por Alice Springs a caminho da cidade mineira de Coober Peddy. Nas imediações de Alice Springs, reza a história, um inspetor de terras que conhecia George ofereceu-se para lhe dar uma carona até Coober Peddy. George recusou, dizendo, "Estarei lá antes de você". O inspetor chegou a Coober Peddy após dirigir durante 14 horas e, claro, *Aeroplane* George já estava lá. Marina ouvira a teoria de que os aborígenes podiam liberar uma espécie de ectoplasma das solas dos pés – os *kadachi* (elevados curandeiros e garantidores da lei) prendiam penas às solas dos pés, sangrando e recém-queimadas – que os permitiam deslizar pelo deserto em enorme velocidade.

Marina assistia às cerimônias diárias das mulheres com quem vivia: elas encenavam os sonhos que haviam tido na noite anterior. Se havia muito para encenar em um dia, elas continuavam no dia seguinte, e os materiais para o teatro dos sonhos se acumulavam. Marina amava a ideia de que não havia nada mais importante para as mulheres do que examinar as suas vidas oníricas. Ajudava as mulheres a apanhar formigas-pote-de-mel e larvas de mariposas, que eram cozidas no fogo e descascadas como camarões. Admirava o fato de que a tribo não mantivesse quase nenhum bem material, e estimava o costume de jamais mencionar os nomes dos mortos (todos os que tinham nomes iguais ou similares aos dos falecidos assumiam novas identidades com a perda)[43]. Apesar do fascínio com a cultura, Marina tinha dificuldade para forjar um relacionamento forte, telepático ou não, com os seus anfitriões. Pela primeira vez, Ulay foi capaz de formar um elo mais forte com seus companheiros do que Marina com as dela. Deram-lhe o nome tribal Tjungurrayi, e lhe ofereceram uma iniciação completa. Isso implicava a circuncisão seguida de uma subincisão – o corte da parte inferior do pênis até a uretra, de modo que, no futuro, teria de se sentar toda vez que quisesse urinar. Ulay ficou honrado pela oferta, mas sua eterna busca por comunidade e identidade não chegava a tais extremos.

Perto do Natal, Marina e Ulay deixaram a tribo por alguns dias e percorreram o deserto de jipe. Estavam interessados em descobrir um local repleto de meteoritos e crateras: Marina queria absorver sua energia especial; posou para uma foto no topo de uma enorme rocha de seis metros, nua e aninhada em posição fetal. Ao anoitecer, pararam em uma cisterna e queimaram uma área no chão para poderem estender a lona. Quando acenderam a fogueira para cozinhar o jantar, uma águia começou a sobrevoá-los,

pousando a uma curta distância dos dois, do lado oposto à fogueira, à espreita. “Decidimos não cozinhar, apenas ficar em silêncio, e ver o que acontecia”, afirma Marina. A águia permaneceu totalmente imóvel enquanto o sol se punha no horizonte, e a lua surgiu. A fogueira apagou. Ainda assim, a águia não se movia e Marina e Ulay ainda permaneciam em silêncio, sentados, fitando-a. Acabaram se cansando, e deitaram-se para dormir. Acordaram pouco antes do nascer do sol e a águia continuava ali. Ulay foi até lá e tocou-a com um graveto. Ela desabou; já estava sendo devorada pelas formigas. “Havia uma sensação tão estranha com aquilo tudo, e decidimos reunir as coisas e partir imediatamente, apenas sair”, Marina comenta. Mais tarde, Ulay descobriria o sentido de seu nome tribal, Tjungurrayi, que lhe fora dado pouco antes desse encontro perturbador: *águia moribunda*. O nome tinha sido uma profecia; ambos ficaram estupefatos.

Os pensamentos de Ulay se voltavam para a vastidão do espaço onde se encontravam. Adorava a sensação de vazio que o deserto lhe dava. Sentia-se engolido, aniquilado, desabitado. Nada que um ser humano pudesse fazer nessa arena teria muitas consequências, embora a cerca dos dingos fosse uma boa tentativa. Em termos de marca indelével na natureza, a Grande Muralha da China era muito mais incisiva. Uma ideia ocorreu a Ulay com relação ao poder premonitório de uma das visões de Marina: deveriam percorrer a Grande Muralha da China. Marina sintonizou a ideia de imediato, e concordaram que Ulay deveria partir da ponta ocidental, e Marina da oriental, até que se encontrassem no meio, onde enfim se casariam. O conceito era audacioso, monumental e Marina captou de imediato o seu poder mítico. Seria tanto uma extensão de terra quanto uma arte de performance em escala cósmica – acreditavam no mito de que a muralha podia ser vista da Lua, e que seu formato acidentado lembrava o da Via Láctea. Ao mesmo tempo, seria a performance mais efêmera e pessoal feita por eles até então, sem qualquer espécie de público. Aquilo viveria apenas nas mentes de qualquer um que ouvisse a respeito daquele quase ridículo sonho romântico.

Marina adorou a sensação de ver suas diversas necessidades cotidianas – incluindo a sua necessidade de realização e reconhecimento – se dissolverem no deserto, ainda mais do que nas semanas e meses em que viveram de modo ascético na *van*. Talvez pelo fato de que, no deserto, as ambições fossem irrelevantes, e por um momento libertou-se daquele seu tormento – mesmo que outro tenha surgido com a ideia de percorrer a Grande Muralha da China. No final de março de 1981, quando se aproximava o momento de deixar o deserto e realizar as palestras e performances que prometeram em sua grande proposta, “Eu estava com bastante pânico”, afirma Marina. “Por que estou

partindo agora? Por que tenho de voltar e fazer todo esse trabalho? De algum modo a resposta veio como uma bomba na minha cabeça. Sim, por que tenho de fazer isso? Porque sou uma artista e é essa a minha função. O que quer que eu tenha vivido aqui eu preciso traduzir e levar para fora daqui.”

Marina e Ulay na Austrália, 1979.

16

O casal serpente prossegue

Abramović/Ulay, *Nightsea crossing*, Art Gallery of New South Wales, Sydney, 1981.

Sentada, Marina permanecia bem quieta enquanto Ulay cortava seu cabelo. Estavam na ilha de Rottnest, saindo da costa nas proximidades de Perth, recuperando-se do período no deserto. Marina achou que o cabelo mais curto poderia lhe oferecer algum alívio do calor. Da imobilidade sedentária de Marina, uma ideia subitamente se cristalizou. O conceito de cruzar a Grande Muralha da China era uma coisa, mas queria canalizar aquela experiência de imobilidade e duração no deserto em uma performance que pudessem realizar imediatamente. O período da relação de trabalho entre os dois, com os cenários intensamente físicos e muito combativos, aproximava-se de um final. Não era desafiador *o bastante* criar certo campo de força energética em um espaço por meio de determinada atividade física. Após cinco anos de performances juntos, Ulay/Abramović

dominaram a tarefa. Queriam ver se podiam carregar um espaço e um público fazendo quase nada, usando suas mentes mais que seus corpos. Perceberam que a forma mais simples de presença humana que podiam representar seria apenas sentar um diante do outro, olhando nos olhos um do outro, imóveis e inabaláveis como a Rocha Ayers. Entre eles, haveria uma mesa – como uma marca do espaço e uma abertura onde a energia deles poderia se manifestar. Tratava-se de *Nightsea crossing* (Travessia do mar noturno), um conceito de performance portátil que Ulay decidiu que deveriam repetir durante auspiciosos noventa dias (não consecutivos) em museus e galerias em todo o mundo. Levaria seis anos para cumprirem o objetivo; tomavam-no como uma disciplina espiritual. A ideia de sentar-se por períodos prolongados provavelmente fazia Marina recordar passagens que havia lido quando adolescente dos estudos de Mircea Eliade acerca das religiões do mundo. Eliade cita um estudante de zen sobre a "importância de sentar":

> Na busca do Caminho [budismo], a nobre essência é sentar-se. […] Apenas passe o tempo sentando-se ereto, sem qualquer pensamento de aquisição, sem qualquer sentido de obter a iluminação – este é o caminho do Fundador. […] Existem alguns que alcançaram a iluminação por meio do teste do *koan*, mas a verdadeira causa de sua iluminação foi o mérito e a eficácia de se sentar. Na verdade, o mérito jaz no sentar-se[44].

A performance inaugural de *Nightsea crossing* foi na Primeira Trienal de Escultura em Melbourne – um evento apropriado, dado que estavam prestes a praticar a conversão de si próprios em objetos estáticos. Pouco antes da abertura das galerias ao público, Abramović e Ulay sentaram-se em extremos opostos de uma mesa, sobre cadeiras deliberadamente nem tão confortáveis nem muito desconfortáveis, e acomodaram-se para o que seria uma partida de oito horas de olhar fixo. Este só seria rompido, e a performance terminaria, depois que a galeria fechasse e o público se retirasse. Abramović/Ulay não queriam que o público testemunhasse a vida humana banal em qualquer um dos pontos da performance, apenas a perfeição estética e experimental do *tableau vivant*.

A primeira performance de *Nightsea crossing* foi um pesadelo, e ainda pior pela consciência de que juraram fazê-lo mais oitenta e nove vezes e não poderiam nem pensar em faltar com o compromisso. As duas ou três primeiras horas de imobilidade não foram particularmente difíceis, mas então vieram as cãibras. Não se permitiriam o menor movimento para aliviar a dor. Nada havia a fazer além de atravessá-la. Enquanto a

performance física descarregava a energia, a agressividade e até mesmo a dor, *Nightsea crossing* era uma performance de *carregamento*, através da qual acumulavam intoleráveis e contidas energias, agonia, êxtase e até mesmo ódio entre si. *Nightsea crossing* foi o oposto da catarse. Foi em certa medida uma prática meditativa avançada demais – a princípio – para os seus praticantes.

Pouco depois da primeira performance de *Nightsea crossing*, fizeram outra obra na Trienal de Escultura chamada *A similar illusion* (Uma ilusão semelhante). A obra era *quase* um *tableau vivant*. Abramović e Ulay ficavam rodeados por um retângulo de mesas compridas às quais um pequeno público se sentava voltado para dentro, como se estivessem numa conferência política ou num austero banquete de casamento. No interior do retângulo, Abramović e Ulay abraçavam-se como se dançassem o tango e fossem capturados em uma imagem fixa. A única ação da performance era o gradual esmorecimento de seus braços esticados no curso de uma hora e meia – sabiam que não seriam capazes de manter o esforço de sustentá-los eretos. Era uma obra trágica, em pequena escala, e que se revelaria premonitória.

Ainda que já tivessem contabilizado um dos noventa dias, tanto Marina quanto Ulay sempre se recordariam da apresentação seguinte em Sydney como o verdadeiro início da provação. Na Galeria de Arte de Nova Gales do Sul, haviam agendado a apresentação durante 16 dias consecutivos – apenas interrompida no início da noite por suco ou iogurte – em uma tentativa de concentrar e purificar suas energias. Durante todo o período, também tentariam falar o menos possível ou não falar em absoluto. Comer e conversar os distrairia de suas tarefas, e apenas as tornaria mais dolorosas lembrando-lhes dos prazeres sensuais da vida cotidiana. “Para poder resistir a estas performances você tem de se retirar inteiramente para dentro de si”, recorda Ulay. “Se você se comunicar, poderá entrar em conflito. Deve ficar muito concentrado em si mesmo. É um exercício muito egoísta.”

Sobre a mesa entre eles, colocaram um bumerangue, algumas pepitas de ouro (que encontraram utilizando um detector de metal no deserto) e uma pitón-diamante de um metro de comprimento, que chamaram de Zen. Durante o ensaio, a serpente deslizava continuamente em direção a Marina – como na performance de aniversário *Three*. “Tenho esta coisa estranha com animais”, Marina contou a um repórter do *Sydney Morning Herald*[45]. Durante a performance, contudo, a serpente ficou grande parte do tempo aninhada entre uma extensão das costas de Ulay e a cadeira. Os itens sobre a mesa eram designados para contribuir com o campo de energia que se construiria entre eles, ou ao

menos tinham o intuito de simbolizá-lo. A primeira grande manifestação de *Nightsea crossing* tinha um subtítulo irônico de *Ouro encontrado pelos artistas*. Marina tinha a consciência de que era o objetivo de todo artista ser uma espécie de alquimista, transformando elementos básicos em ouro para o benefício dos indivíduos, da sociedade, da humanidade. Mas ali se encontrava um ouro que já havia sido feito. Declararam que o fato de terem sido artistas que o encontraram e o apresentaram, de algum modo, conferia ainda mais valor ao ouro. Era um enredo conceitual divertido, mas tinha pouco a ver com o que acontecia nas duas pontas da mesa.

Depois de apenas duas horas de olhar ininterrupto – tentando até mesmo deixar de piscar – no primeiro dos 16 dias, Abramović começou a ver a *aura* de Ulay. Registrou em seu diário que a aura era de "uma cor luminosa, clara, reluzente e amarela". Para treinar a total imobilidade durante as performances, Abramović imaginava que alguém apontava uma arma para ela, e que puxaria o gatilho caso ela se movesse. "Para mim, o público representa a arma." No quarto dia, sentia uma dor terrível no pescoço e nos ombros. Mas também percebeu que "nenhuma posição era mais confortável que a outra", de modo que a imobilidade era a melhor opção. Começou a ter alucinações mais profundas de Ulay: "Em frações de segundos seu rosto mudava em centenas de rostos e corpos", escreveu. "Isto durou até que ele se tornasse um espaço azul vazio rodeado de luz. […] Este espaço vazio é real. Todas as outras faces e corpos são apenas diferentes formas de projeção"[46].

O público via duas figuras esculturais exibindo uma espécie de intensidade plácida. Mas nada poderia saber da batalha com a dor que se deflagrava dentro de cada um e das revelações meditativas que transcorriam. Confrontado pela determinada inexpressividade exterior, o público oscilava entre o assombro e o constrangimento, ou entre a irreverência e a manifesta indignação de serem ignorados pelos artistas. No sétimo dia, alguém se aproximou de Abramović e disse a ela em servo-croata, "Como você está, Marina?". O choque desta mensagem tão pessoal, lembrando a Abramović de que ela era um ser humano normal, e uma iugoslava, mergulhou-a no pânico. Levou um longo tempo para que seu coração voltasse ao compasso normal e pudesse voltar a se concentrar inteiramente – ainda que não tenha rompido o olhar com Ulay. Apesar da intrusão do que Marina chamou em seu diário de "o diabo vermelho" nas primeiras performances de *Nightsea crossing*, Abramović e Ulay insistiram que não houvesse cordão isolando-os do público. Esperavam que um campo natural de energia fosse o suficiente para garantir uma área em volta da mesa. Era exatamente o que relatara Chris

Burden sobre sua *Bed piece* que durou 22 dias em 1972: “Era como se eu fosse este ímã repulsivo. As pessoas se aproximavam a mais ou menos quatro metros da cama, e dava para sentir. Havia uma energia, uma eletricidade real acontecendo”[47].

Ulay achou as performances muito mais difíceis que Marina. Com seu metabolismo naturalmente elevado e sua figura magra, perdeu peso mais rápido e de forma mais dolorosa que Abramović. Para Ulay, sentar-se imóvel durante longos períodos sobre suas costas ossudas era dilacerante. Na segunda semana de jejum, ficou tão magro que suas costelas penetravam em sua pélvis e seus órgãos enquanto permanecia sentado. Em 14 de julho, o décimo primeiro dia da performance, a dor tornou-se intolerável e no início da tarde ele se levantou e saiu da sala. Abramović permaneceu fitando o ponto onde Ulay estava, e alucinou-o em sua ausência. Logo, um assistente da galeria apertou um bilhete de Ulay na mão de Marina. Ela baixou os olhos para lê-lo. Ali, de forma redundante, ele dizia que Marina deveria decidir por si mesma se deveria continuar a performance, mas que ele não havia conseguido, já que a dor em sua pélvis era insuportável. Abramović concluiu sozinha a performance naquela dia.

Ulay afirma que sentia mais raiva de si mesmo, por abandonar a performance, que de Marina por continuar sem ele. Mas em alguma medida ele deve ter sentido que ela tentava mostrá-lo como a parte mais fraca, que ela tentava humilhá-lo, ou ao menos que ela deveria ter parado, por solidariedade. Aparte isso, aquilo destruiu a simetria da cena e a lógica da performance: duas pessoas incansavelmente correspondendo ao olhar um do outro. Mas Abramović pensou que, já que era capaz de concluir aquele dia de performance, ela deveria fazê-lo. Naquela noite, escreveu a Ulay uma carta, já que procuravam não conversar:

> Nossas mentes racionais querem parar. Sua mente jamais teve este tratamento antes. A concentração cai, a temperatura cai, tudo isso é possível. Ulay, não estamos em uma experiência boa ou ruim. Estamos em uma experiência por um período de 16 dias. Seja o que acontecer – boa ou ruim – estamos nela. Também acredito que uma má experiência tem a mesma importância do que uma boa. Está tudo em você. Está tudo em mim. Não concordo com você, que se continuássemos realizaríamos uma promessa quantitativa e não qualitativa. Eu vejo 16 dias como uma condição, o jejum como uma condição, não conversar como uma condição. Quando o tibetano afirmou: 21 dias em silêncio e jejum, você acha que isto não é muito difícil? Mas ele disse 21 dias. Nós dissemos 16. Poderíamos ter dito 10 ou 7, mas dissemos 16[48].

No começo da manhã seguinte, ambos foram para o hospital. Ulay estava com uma inflamação no baço – que já havia sido ferido pelo acidente de carro em 1972 – e havia perdido doze quilos (Marina havia perdido dez). Ignoraram a recomendação do médico para interromper a performance. "O casal serpente prossegue", dizia a manchete do *Sydney Morning Herald* no dia seguinte.

A performance continuou, e a dor continuou. Um rumor, inverídico, circulou de que Abramović havia desmaiado em sua cadeira certo dia e permaneceu ali, tombada. Era impressionante o quanto de dor o corpo podia gerar apenas permanecendo em silêncio e sem fazer nada. A pura existência em sua forma mais despojada revelava-se algo terrível para ser confrontado de modo tão regular. As cãibras nas pernas de Marina eram tão intensas e seus ombros estavam tão tensos que a certa altura, durante todas as performances, ela achou que iria perder a consciência. Mas achou que, se aceitasse essa possibilidade e continuasse a permanecer dentro da dor, então isso a transcenderia em um estado de êxtase – relatou uma visão de 360 graus alguns dias após a visita ao hospital. A passagem para o estado posterior à dor era como uma morte que se repetia indefinidamente. Ulay teve de abandonar a mesa mais uma vez no dia seguinte. "Para mim, é incompreensível", escreveu Marina em seu diário. Retornou, contudo, para finalizar os dias que faltavam, e também com frequência alcançava um estado de êxtase pós-dor, uma leveza inacreditável. "Eu usava botas pesadas de couro australiano do exército para me manter no chão", ele afirma.

Concluídos os 16 dias, Abramović e Ulay continuaram a viajar por Austrália e Nova Zelândia até o fim do inverno naquele hemisfério. Deram palestras sobre suas experiências no deserto e realizaram mais duas performances. Uma delas, *Witnessing* (Testemunhando), ocorreu em Christchurch, Nova Zelândia. No salão de uma igreja vazia, Abramović ergueu-se sobre um suporte a cerca de um metro do chão, e simplesmente apontou para Ulay, que estava sentado de pernas cruzadas, com aparência um tanto desolada, no chão a cerca de seis metros de distância. Permaneceram estáticos até que a luz que brotava através do enorme vitral começou a esmorecer, e apenas concluíram a performance quando o saguão ficou totalmente às escuras. Assim como em *Nightsea crossing*, o público não podia ver o momento em que os artistas rompessem o molde, quando o feitiço era quebrado e convertiam-se de volta em seres humanos.

Abramović e Ulay se interessavam cada vez mais pelo poder anacrônico do *tableau vivant*: como ele desacelerava o tempo até a quase imobilidade e exigia um nível de atenção incomum do público. Era também um gênero constrangedor, em razão talvez

do excesso de artifício das cenas mesclado à inegável realidade de seres humanos representando em uma proximidade tão grande e perscrutável. *Nightsea crossing* e *Witnessing* eram *tableaux vivants* esvaziados de significado em vez de saturados de narrativas como o meio tradicionalmente exigia; não obstante, eram as obras mais teatrais que Abramović e Ulay já haviam feito, e foram as raízes de um interesse pelo teatro que cresceria ao longo dos anos 1980.

Marina e Ulay retornaram a Amsterdã renovados e preparados para a nova década, acreditavam. Tinham erigido uma estrutura de ambição que os sustentaria por anos: o distante mas definitivo desejo de caminhar sobre a Grande Muralha da China, e a tarefa mais cotidiana de concretizarem os 73 dias restantes de *Nightsea crossing*. Abramović e Ulay tornaram-se uma espécie de banda de rock em turnê, levando consigo a mesa e as cadeiras que Ulay projetara para a obra assim que retornaram a Zoutkeetsgracht, e apresentando versões elaboradas ou adaptadas de *Nightsea crossing* alguns dias aqui, alguns dias ali, em hospitaleiros e confusos museus por todo o mundo. Foi uma programação punitiva para uma performance excruciante, e começou a afetar o relacionamento. O ano seguinte, 1982, foi o mais agitado de todos: de março a setembro, apresentaram a obra um total de 49 dias em museus de Marl, Düsseldorf, Berlim, Colônia, Amsterdã, Chicago, Toronto (onde se apresentaram ao ar livre) e Kassel, na Documenta 7. Nesta última, expuseram *Nightsea crossing* na primeira semana, na intermediária e na última da exposição. No período entre as performances esperavam que os dosséis de pano que penduraram do teto sobre as cadeiras de algum modo conservassem – ou ao menos representassem – a energia que acreditavam acumular durante a apresentação. Na parede, fizeram uma suástica com quatro bumerangues, mas lutaram para romper as conotações históricas locais das origens hindus do símbolo. Antes de uma das performances em Documenta, a pressão da performance irrompeu em uma briga violenta. “Ele me deu um tapa no rosto”, afirma Marina, “porque não podia suportar que eu continuaria [a performance]”, e sentiria menos dor do que ele todas as vezes. Ulay nega haver batido em Marina (fora de uma performance), mas afirma: “Tive um colapso total porque *Nightsea crossings* era uma das performances mais difíceis. O que pouca gente percebe é que sentar é mais fácil para a anatomia feminina do que para um homem. Marina tem um traseiro; eu estou sentando sobre meus ossos. Ainda tenho as cicatrizes”. Ao longo dos anos de execuções de *Nightsea crossing* – sem a *van*, tomavam aviões ou trens – a obra abria, ou expunha, um abismo não apenas em suas constituições e capacidades físicas fundamentais, como também em suas psiques e ambições. “De algum

modo, ele não se beneficiava daquela pura presença como eu depois de uma performance", diz Marina. "Ele não podia encontrar aquela imobilidade dentro de si." Ulay teve de deixar a mesa de *Nightsea crossing* em outra ocasião naquele ano, durante uma performance de 12 dias no museu Stedelijk, em Amsterdã. "Fiquei tão impressionado como Marina seguia ali sentada como se ele estivesse ali", comenta Dorine Mignot, curadora do museu. "Ela não permitiu que a energia se esvaísse."

Marina e Ulay, prestes a deixar a Austrália em 1981.

Marina e Danica em Amsterdã em 1982.

Não havia necessidade de fazer *Nightsea crossing* noventa vezes, aparte a necessidade de atingir uma meta arbitrária. Algumas apresentações, ou até mesmo uma, seriam suficientes para demonstrar e explorar o conceito. O que os motivou a, literalmente, perseguir a performance até os confins da terra? Segundo Ulay, foi um exercício egoísta no qual a força de vontade se condicionava a uma espécie de narcisismo desafiador. Mas, dentro do narcisismo de recolhimento obsessivo e confronto com a dor, havia também a doce promessa de liberdade e o desvencilhar-se da tirania que impunham a si mesmos, a partir dos incansáveis cálculos egoicos. Marina vivia em função dos momentos atingidos com dificuldade durante as performances, quando "toda a dor desaparece e o corpo é como uma concha, e você está livre de verdade por dentro", afirma ela. Também possuíam o poderoso combustível da negação para que continuassem caminhando. *Nightsea crossing* era um modo de continuarem juntos quando todo o resto parecia desmoronar no relacionamento nos anos seguintes. Se permitissem que o conceito da obra se diluísse, eles também desmoronariam, e isso era precisamente o que não poderiam tolerar.

No meio da sua fatigante agenda de performances punitivamente sérias, Abramović e Ulay conseguiram fazer algumas apresentações bastante leves e divertidas. *The world is my country: the sex life of flowers* (O mundo é meu país: a vida sexual das flores) era uma exigente instalação em vídeo para o Time Based Arts, em Amsterdã; na obra, um monitor colocado no chão mostrava um documentário sobre a reprodução das plantas. Mas para fazer o vídeo começar a funcionar, o espectador tinha de subir uma escada de mão, prender-se em um par de botas espaciais fixas ao teto e dependurar-se de ponta cabeça. Ali, ao menos, Abramović e Ulay não tinham de fazer trabalho algum. Em outra peça divertida, resolveram testar as teorias de Luther Burbank, um botânico nascido em 1849 que dedicou sua vida a demonstrar que as plantas respondiam ao afeto. Colocaram um enorme cacto na galeria Kabinett für aktuelle Kunst, em Bremerhaven, Alemanha, e rodearam-na de arame farpado. Esperavam que a nova camada de proteção de espinhos, além de doses diárias de amor e palavras gentis dos galeristas, fizessem com que o cacto se sentisse confortável o suficiente para se desvencilhar de suas defesas naturais contra o mundo. "O experimento falhou", registrou Abramović[49]. Se esses dois trabalhos, em geral esquecidos, pareciam aberrações caprichosas em um regime tirânico de performances excruciantes, eles mascaravam o fato de que Marina e Ulay demandavam um senso de humor para sustentar seus trabalhos mais pungentes. O humor era um aspecto paralelo, com frequência repudiado e desconsiderado em suas solenes práticas. De que outro modo teriam continuado com o que estavam fazendo? Uma foto tirada antes de assumirem as suas posições à mesa em *Nightsea crossing* mostra os dois rindo de algo, de um modo quase conspiratório.

Marina e Ulay fizeram uma pausa naquele ano para conhecer Bodhgaya, no noroeste da Índia, onde, em 500 a.C., Gautama Buda sentou-se perfeitamente imóvel sob a árvore Bô durante 49 dias para alcançar a iluminação. A compreensão de Marina de como Buda alcançou-a é significativa. Em sua versão da história, foi apenas depois que Buda desistiu de seu jejum, tomou um pouco de leite e adormeceu debaixo da árvore – e não meditando sob ela – que teria despertado iluminado. Era a estrutura ideal para uma performance de Abramović: o ascetismo e o autocontrole extremos levaram ao ponto em que a força de vontade tornou-se irrelevante. "Para mim, a lição mais importante disso é que você precisa ir cem por cento ao final verdadeiro do que pode fazer, e depois disso já não depende de você."

Bodhgaya foi como um campo de treinamento para Marina e Ulay, onde podiam absorver a força, a habilidade e a sabedoria para transmitirem em suas performances. Um

retiro de dez dias de meditação vipassana foi particularmente instrutivo para continuarem *Nightsea crossing* e inspirou-os em outras performances nos anos 1980. A meditação envolvia jejum e redução de suas atividades ao fundamental: sentar-se, levantar-se, deitar-se, caminhar – tudo realizado em contemplativa câmera lenta, para melhor observar e sobrepujar seus padrões de pensamento distrativos. Um incidente demonstrou explicitamente o poder de dominar os seus corpos. Marina e Ulay estavam no templo chinês em Bodhgaya. Certa noite, ao caminhar até a toalete na escuridão total, Marina tropeçou e torceu o tornozelo. Foram consultar um mestre sufi na manhã seguinte; Marina decidiu subir mancando os aparentemente infindáveis degraus até o templo. Conversaram um momento, e Marina lhe contou que havia torcido o tornozelo. Ao se levantar para sair, libertou-se de súbito da dor – de algum modo, o mestre sufi a tinha curado, acredita. "Neste momento percebi que qualquer coisa pode ser feita com o corpo", ela afirma.

Também tiveram um encontro com o Dalai Lama, cujo mais velho tutor, Kyabje Ling Rinpoche, lhes concedeu uma bênção. Ele tinha um rosto pálido e rechonchudo, e parecia "um bebê de mil anos de idade", lembra Ulay (tinha 79 anos). Ling Rinpoche apertou com firmeza a têmpora de Ulay com os nós dos dedos, o que Ulay tomou como um sinal para que parasse de pensar tanto e começasse a sentir mais. Em seguida, apenas tocou a testa de Marina, e ela imediatamente começou a chorar – e seguiu assim durante horas – comovida com a *inocência* do homem.

Depois de Bodhgaya, viajaram ao oeste do Rajastão para passar algum tempo no deserto de Thar. A viagem foi mais curta e menos árdua do que o período com os aborígenes. Próximo à cidade de Jaiselmar, permaneceram em uma choupana com uma família que fazia excursões de camelo no deserto. Uma foto revela Ulay extremamente bronzeado, com a pele endurecida, vestido como os locais e quase indiscernível entre os guia de camelo cuja mão ele está segurando. Na imobilidade e no vazio do deserto, Ulay "confirmou ainda mais que estavam fazendo a coisa certa. De que o nada é algo".

No aniversário de 1982, o carro de Ulay e Marina – um barato substituto da *van* e sem qualquer importância simbólica – foi furtado em frente ao apartamento. Mais tarde, naquele dia, Ulay recebeu uma ligação de sua ex-mulher, Uschi, da Alemanha, que lhe contou que a mãe dele estava morrendo em um hospital na cidade de Daun, perto de onde ela vivera em isolamento durante mais de vinte anos. Ulay foi imediatamente até lá, recusando a companhia de Marina. Permaneceu ao pé da cama da mãe em seus últimos dias, escovando seu cabelo e fazendo-lhe pedicure. Depois que ela faleceu, durante a madrugada, Ulay recusou o padre, como a mãe havia pedido, e voltou do hospital, onde

desabou na cama, exausto. Quando levantou-se, no dia seguinte, suas calças estavam muito folgadas, quase escorregando, ainda que o cinto estivesse preso. Havia perdido quase dois quilos da noite para o dia. Era outro exemplo, talvez o mais primário, da propensão de Ulay para a simbiose. Seu bem-estar psíquico, físico e artístico tinham se integrado ao de Uschi, Jürgen Klauke, Paula e, em seguida, ao de Marina; agora, havia perdido o elo umbilical original com a mãe. Marina juntou-se a Ulay para o funeral alguns dias depois. Naquela noite, Ulay quis conceber um filho com Marina. Ela recusou; nada havia mudado em sua crença de que era uma *artista integral* e não queria direcionar sua energia para qualquer outra coisa.

Marina com Ulay e sua mãe, Hildegard, em Daun, Alemanha, por volta de 1981.

17

Teatro e tragédia

Abramović/Ulay, *Nightsea crossing conjunction*, Sonesta Koepelzaal, Museu Fodor, Amsterdã, 1983.

Ulay permanecia de pé e sem se mover no topo de uma escada em uma praça pública em Bangcoc, os braços esticados e prontos para abraçar. Abramović, usando um vestido vermelho ondulante, estava ao pé da escada, também com os braços esticados. Ambos permaneceram assim o tempo que levou até que a sombra de Abramović deslizasse pelos degraus e tocasse Ulay. Quando aconteceu, assumiram as posições em outro *tableau vivant*: Abramović sentou-se no degrau mais alto, segurando o corpo flácido de Ulay sobre seu colo. Era uma clássica pose de Pietà, imitando o modo como Maria segura o corpo de Cristo na escultura de Michelangelo. No original, o braço direito de Cristo está pousado sobre a perna de Maria. Ulay, contudo, deixa seu braço pender, morto, permitindo que seu corpo forme uma perfeita letra M: de Maria, de Marina.

Era fevereiro de 1983, Marina e Ulay estavam na Tailândia a convite do velho amigo Michael Laub, que havia sido autorizado a produzir um trabalho em vídeo para um programa de TV. O jogo de sombra e a cena da Pietà era um trabalho preparatório chamado *Anima mundi*, ou "alma do mundo". Mais tarde, Marina e Ulay viajaram com Laub até a antiga cidade de Ayutthaya, nas imediações de Bangcoc, para filmarem um vídeo nas ruínas do templo e nos jardins de Wat Mahathat. *City of angels* (Cidade dos anjos), como seria chamada a obra de 20 minutos, era uma série de *tableaux vivants* que envolvia os habitantes locais: um condutor de jinriquixá, um mendigo, dois vendedores de frutas, uma garotinha[50]. Dois homens, talvez os vendedores de frutas, jaziam no solo como se estivessem mortos, segurando entre eles uma insígnia azul-escura, e a câmera paira ociosa do alto. Em outra cena, a câmera flutua sobre uma cadeia de corpos deitados de bruços, jovens e velhos, até pairar sobre uma tartaruga estrategicamente disposta, que, fortuitamente, emerge de seu casco quando a câmera se aproxima e se retira – rápida demais para que a soporífica câmera a acompanhe. *City of angels* é o primeiro trabalho em vídeo de Abramović e Ulay no qual eles não aparecem. Estavam expandindo o quadro para além deles próprios, mesmo que seus estilos ainda se mantivessem em evidência. A peça também sugeria novas maneiras de trabalhar com outras culturas; tinham apreendido a experiência no deserto australiano naquela nova prática, mas agora percebiam que podiam usar protagonistas de outras culturas diretamente no trabalho.

No relato de Bruce Chatwin sobre suas viagens ao Deserto Central australiano, *The songlines*, ele conta sobre um encontro com um exuberante aborígene chamado Joshua (Chatwin mudava os nomes em seu livro), conhecido como um "*performer* que sempre garantia um bom espetáculo". Chatwin senta-se com Joshua sobre a areia, perto do acampamento, e pede a ele que descreva alguns dos *sonhos* locais – os mitos de criação aborígenes ligados a cada desvão da terra e a cada criatura do deserto. Depois da história do lagarto perente e do porco-espinho, Joshua relata seus *sonhos dos quantas*. Desenha um diagrama na areia para explicar uma viagem que fez certa vez a Amsterdã. Chatwin, duvidando da veracidade da história, pergunta-lhe por que estava ali. Ele desenha um diagrama de um grande círculo com outros quatro, menores, em volta, e fios partindo de cada um dos círculos até uma caixa retangular no meio. Chatwin escreve:

> Por fim, atinei para uma espécie de conferência em uma mesa redonda da qual Joshua havia sido um dos participantes. Os outros, em sentido horário, eram "um branco, um pai", "um magro, um vermelho", "um negro, um gordo" […]

> A imagem que montei – se falsa ou verdadeira, não saberia dizer – foi a de um experimento *científico* no qual um aborígene cantava o seu sonho, um monge católico cantava seu canto gregoriano, um lama tibetano cantava seus mantras e um africano cantava alguma coisa: todos os quatro exauriam em cantos, para testar o efeito de diferentes estilos de canto na estrutura rítmica do cérebro […] Em retrospecto, o episódio tocou Joshua como algo tão absurdamente divertido que ele teve de se segurar para não rir. E eu também[51].

O que Joshua tentava descrever, e o que agora achava tão hilário, era *Nightsea crossing conjunction* (Travessia do mar noturno – conjunção). Em 1983, Ulay e Abramović tiveram a ideia de expandir seu exercício de meditação em dupla a um quarteto multicultural de *performers*: um aborígene se fixaria a um monge tibetano enquanto, cruzando o campo dos olhares, Ulay e Abramović se olhariam, como de costume. No relato de Chatwin, cinco anos depois, a performance se tornou uma espécie de evento onírico.

Ulay e Abramović contataram o Museu Fodor, afiliado ao Stedelijk, solicitando apoio para a ideia de aproximarem um aborígene e um tibetano pelo que acreditavam ser a primeira vez na história. Os curadores, Frank Lubbers e Tijmen van Grootheest, entusiasmaram-se de imediato com a ideia – assim como pelo carisma da dupla e pela beleza de Marina. "Quando ela veio ao museu para conversar sobre a obra", Tijmen comenta, "lembro que apareceu com um vestido elegante, estilo Pierre Cardin, e era tão bonita que me apaixonei por ela imediatamente". Van Grootheest também era o presidente do comitê municipal de aquisições artísticas e podia garantir o dinheiro para o projeto *adquirindo* essa efêmera e transitória performance. Parte do dinheiro que arrecadou também rendeu uma remuneração para Marina e Ulay enquanto se preparavam para a obra.

Lubbers e Van Grootheest tentaram providenciar a vinda de um monge do Tibete a Amsterdã, mas descobriram que os monges dali não tinham passaportes. Em substituição, contataram um monastério tibetano na Suíça e organizaram a vinda de um monge chamado Ngawang Soepa Lueyar, originalmente do oeste tibetano, para se apresentar com eles. Enquanto isso, Ulay retornou à Austrália e reuniu-se à tribo que, dois anos antes, dera-lhe o nome de Tjungurrayi. Adquiriram tanto apreço por Ulay, com seu jeito sincero e taciturno, que mais uma vez se ofereceram para iniciá-lo com a circuncisão e a subincisão, para que se tornasse um verdadeiro aborígene branco. Em troca, ele perguntou se alguém deles viria a Europa para se apresentar com ele, e Watuma (a quem

Chatwin chamara de Joshua, e cujo nome completo era Charlie Watuma Taruru Tjungurrayi) aceitou com alegria. Após uma malograda tentativa de fazer com que se lavasse – para o bem dos outros passageiros do avião – ele e Ulay fizeram a viagem a Amsterdã. Ulay e Marina acolheram Watuma em Zoutkeetsgracht. Marina ficou preocupada com o modo como Alba reagiria ao homem de odor estranho, "porque ela era mesmo um lobo, selvagem". Mas Alba correu diretamente para Watuma e lambeu os seus pés. "Eu conheço esse cão faz tempo", brincou. Marina cozinhou o jantar na primeira noite, mas quando estavam prestes a comer, Watuma sentiu-se desconfortável com a presença de Marina. Ela percebeu que teria de partir de Zoutkeetsgracht – assim como a cadela – enquanto Watuma estivesse ali: ele não estava nem um pouco acostumado a um lugar fechado (deixava todas as portas do apartamento abertas), sem falar em partilhar um espaço fechado com mulheres.

Nightsea crossing conjunction foi agendada para quatro dias em abril, na cúpula de uma antiga igreja luterana. Os apresentadores resistiram quatro horas no lugar das tradicionais sete. A primeira performance começou ao amanhecer, a segunda ao meio-dia, a terceira ao pôr do sol, a última à meia-noite. Desta vez, Abramović e Ulay utilizaram uma larga mesa circular e a cobriram com uma folha de ouro. Enquanto o monge tibetano permanecia em uma plácida posição de lótus, Watuma ficava, com frequência, encurvado e torto, com as pernas empinadas ou cruzadas sob ele, deselegante, mas também equilibrado, pronto para saltar, ou assim pensava Marina: "Se um coelho cruzasse diante dele, em um segundo ele daria um salto e o devoraria. Este tipo de postura sentado". Ulay e Abramović sentaram-se como de costume em suas posturas europeias aprendidas, eretos e verticais sobre as cadeiras, mãos sobre as coxas, e encaravam um ao outro cruzando o caminho do olhar entre Lueyar e Watuma. Marina e Ulay acharam que Watuma tinha a presença mais forte e gerava mais *energia*, muito além da de Lueyar – embora aquilo jamais pretendesse ser um campeonato intercontinental de força espiritual. (Van Grootheest, que compareceu a todas as performances, ficou mais impressionado pela concentração e presença do monge.) Após o término da obra, Ulay devolveu a Christine Koenigs as almofadas que tomou emprestado para que o lama e Watuma se sentassem durante os quatro dias de performance. Koenigs recorda que Ulay brincou: "Acho que agora devemos jogar isso fora".

A performance gerou muito interesse público e não pouca indignação, visto que esses quatro dias de deliberado vazio haviam sido financiados com recursos públicos. Frank Lubbers foi convocado para ir a um programa de TV se explicar. Após ouvir

reclamações de membros do público e de artistas, que julgaram que a obra tinha menos valor porque não havia um produto físico, ele afirmou: "Com o mesmo dinheiro que você usaria para comprar um carro de classe média, você levou um Rolls Royce". Marina ficou encantada com a justificativa, e jamais a esqueceria.

Os *tableaux vivants* de *Nightsea crossing*, *Anima mundi* e *City of angels* insinuaram-se fortemente no teatro, e quase imediatamente após a performance *Conjunction*, Abramović e Ulay começaram a se preparar para a sua primeira peça teatral, *Positive zero* (Zero positivo), que se mostraria excessiva. Uma produção cara e complexa, feita em colaboração com o Holland Festival e a De Appel, filmada pelo canal VPRO e financiada pelo Instituto Goethe, o Austria Council e o India Arts Council[52]. Mais uma vez, envolveu lamas tibetanos (seis deles) e aborígenes (dois – sem Watuma, contudo, que voltara para casa), além de representantes do que Abramović chamou de as quatro idades do homem – do jovem ao idoso, um para cada gênero. Abramović e Ulay alugaram uma casa do lado de fora de Amsterdã para o grande elenco e equipe morarem e ensaiarem. Escreveram e dirigiram uma série de elaborados *tableaux*, mas naquilo que *Nightsea crossing* e *Witnessing* tinham de mínimo, esses eram carregados de narrativas e forte simbolismo. As cenas – feitas para ilustrar cartas do tarô e dramas arquetípicos homem-mulher – eram sublinhadas primeiro pelos cânticos dos lamas e, em seguida, pelos zunidos dos didjeridus dos aborígenes. Em um dos quadros, um velho se ajoelha no chão, aparentemente levando Ulay preso, enquanto a três metros dali outro homem se aproxima com uma espada. O perigo não é mais algo real, como nas primeiras performances de Abramović e Ulay, é o retrato de uma coisa real, uma dramatização e uma ilustração. Em suma, uma interpretação.

Pouco antes de as performances começarem, no Theater Carré, em Amsterdã, um médico tibetano chamado Lobsen Dromer visitou a casa em que o elenco estava acomodado. Marina pediu um tratamento de purificação, mas adoeceu com os comprimidos naturais que lhe deram. Ela considerou aquilo uma parte necessária do processo – adoecer para poder se curar – e estava determinada a se apresentar. Sobre o palco, naquela noite, diante de um auditório lotado, a náusea de Marina deu-lhe a expressão de uma intensidade espiritual: encarou a plateia com um concentrado esvaziamento, o rosto pálido como a morte e os olhos umedecidos. O crítico Thomas McEvilley, que estava lá para escrever sobre a performance para a *Artforum*, ficou tocado pela expressão sobressaltada nos olhos de Abramović – ainda que a apresentação em si devesse ser esquecida. O medo em seus olhos era excessivamente real. Ela sabia

que a obra era terrível. Os tibetanos e aborígenes ficavam separados no palco – ao contrário do confronto direto em *Nightsea crossing conjunction* – e o motivo das quatro idades do homem mostrou-se ridículo e maçante. *Positive zero* naufragava em simbolismos, debatendo-se em gestos desesperados em busca de profundidade espiritual. O trabalho era excessivamente interpretável; não possuía nenhum dos elementos da crueza e da loucura das primeiras performances. Ainda assim, Abramović estava determinada a atravessá-lo. Estavam agendados para se apresentar várias noites em Amsterdã e em seguida iriam para Utrecht e Roterdã. Abandonar o conceito e o compromisso seria um crime pior do que fazer uma obra de arte ruim, acreditava.

Ao final da primeira noite da performance, Marina olhou a multidão e reparou em uma poltrona na primeira fileira conspicuamente vazia. Era o assento reservado para McEvilley, que decidiu se sentar em outro lugar e observar o seu lugar vazio como uma espécie de representação pessoal do título *Positive zero* (como o zero podia ser positivo? Ele se questionava). Naquela noite, ele permaneceu com Marina e Ulay na casa alugada. Na manhã seguinte, tomou café com Ulay no pórtico (foram servidos pelos tibetanos). "Havia algo nele de que gostei de imediato", escreveria McEvilley sobre esse primeiro encontro, "ele era quase tão desconfiado quanto eu"[53]. Compartilhavam um humor seco e uma natureza cética, mas que eram apenas a contrapartida de uma paixão pelo esoterismo e uma dedicação calejada à poesia, ao sublime e ao sentimento. Ulay contou a McEvilley sobre a intenção dele e de Marina de percorrerem a Grande Muralha da China no ano seguinte (o que levaria, na verdade, mais quatro anos de planejamento). "Você precisa vir", disse Ulay. "Pegamos um helicóptero para que você vá de um lado ao outro da muralha, para que possa passar um tempo com cada um de nós." Quando queria, Ulay também podia ser persuasivo, animador e sedutor.

Naquele verão, o companheiro de apartamento, Edmondo Zanolini, convidou Michael Laub, Marina e Ulay a sua deteriorada fazenda na Toscana. Levaram Michael Klein, um agente cultural que Marina e Ulay haviam conhecido recentemente em Amsterdã por intermédio de Pat Steir. Ainda que Abramović/Ulay estivessem cada vez mais adeptos de garantir cachês de instituições públicas e bolsas do governo para se sustentar, ainda eram um tanto pobres em comparação com a sua crescente estatura no mundo artístico. Se fossem pintores com o mesmo nível de sucesso, seriam muito ricos àquela altura. Tinham um relacionamento familiar com a galeria De Appel, que os ajudara a fazer contatos ao longo dos anos com curadores, museus, festivais e espaços alternativos, mas Abramović e Ulay estavam prontos, agora, para realizar alguma

atividade comercial. Suas práticas não eram adequadas para os mecanismos do mercado de arte normal: havia muito pouco a vender, e o que se podia vender era, estritamente falando, de segunda ou terceira ordem de experiências que produziam ao vivo em um momento particular e em um espaço particular (embora Abramović sempre concebesse performances que se pudessem fotografar bem, e garantia que fossem bem fotografadas). Um agente do estilo de Michael Klein era atraente para ambos: desligado de seu próprio espaço de galeria, ele colaborava com museus e colecionadores, organizava projetos e exposições. Mesmo assim, Klein se lembra de ter de aguentar um longo discurso retórico de Ulay sobre negociantes durante um almoço, certo dia na Itália. Klein falou do que poderiam fazer coletivamente, em especial nos Estados Unidos, onde Abramović/Ulay eram em geral desconhecidos apesar da performance de 1978 no Brooklyn Museum. O trio concordou em trabalhar junto.

Mas a Itália não foi em absoluto uma viagem de negócios. O grupo se divertiu muito acampando fora da fazenda de Edmondo – que estava demasiado infestada de ratos para que pudessem dormir lá – e ouvindo as histórias absurdas do artista sobre estar apaixonado por um dos porcos, chamado Rudolfina. O problema era que Rudolfina não estava apaixonada por Edmondo, mas por um de seus burros. Foi no meio da atmosfera pastoral picaresca que um telegrama de Amsterdã, enviado por Barbara Bloom, chegou até eles. Quase todos os que trabalhavam na De Appel morreram em um acidente de avião: o jato particular onde estavam havia caído na Suíça. Josine van Droffelaar, Gerhard von Gravenitz, Martin Barkhuis, Wies Smals e seu bebê de seis meses, Hendrik Smals, todos haviam morrido. Smals foi uma família para Marina e, em especial, para Ulay, desde sua primeira exposição no Seriaal Gallery. Marina e Ulay retornaram imediatamente a Amsterdã e foram à De Appel para uma espécie de vigília. Enquanto as pessoas falavam baixo e tentavam consolar umas às outras, Marina começou a esfregar os assoalhos. Tinha de ocupar-se com algum tipo de atividade, como um veículo para a sua mágoa. Se havia uma catarse ou uma denegação em sua energia e repetição, não importava. Aquilo ofereceu uma pequena e necessária distração, e a consciência de que ao menos produzia algo, qualquer coisa, de seu desespero. Ninguém impediu que Marina esfregasse, e ninguém precisou perguntar por que ela fazia aquilo.

As mortes de seus amigos da De Appel também arrasaram a crença que Marina estivera cultivando sobre o poder protetor da felicidade. Wies tinha acabado de dar à luz o seu filho, e Marina achava: “Quando você está feliz, não se pode morrer, porque está protegido. Com a morte dela, de seu bebezinho e de todos os outros, foi muito angustiante

para mim descobrir que na verdade o seu próprio estado de felicidade não importa. A morte pode acontecer a qualquer momento". Nada podia ser controlado, apesar dos esforços na arte e na vida, e nem mesmo a rendição a tornaria mais fácil. Nenhum padrão de comportamento lhe daria qualquer consolo ou garantia contra a dor e a morte. Essa havia sido uma descoberta ainda mais lúcida, de certa forma, do que a filosofia tibetana pela qual Marina sentia tanta afinidade. O budismo ensinava que o sofrimento era imanente à existência, mas também predicava uma miríade de formas de evitá-la ou transcendê-la, e a placidez programática que Marina assumia em performances como *Nightsea crossing* era em si uma tentativa de consolo.

Em outubro, Abramović e Ulay apresentaram mais dois dias daquela maratona de performances, dessa vez em Helsinki. Foram 74 dias concluídos, 16 restantes. Mas mesmo depois de completarem a meta de noventa dias presos ao contato visual estático, haveria mais ambições, mais contenções, mais sofrimentos, planejados ou não, contra os quais lutar. Ao menos no receptáculo de uma performance, Abramović podia sopesar a dor, abarcá-la e, às vezes, sentir que a transcendia.

18

Abstinência e casos amorosos

Em outubro de 1983, Abramović e Ulay enviaram uma proposta de percorrer a Grande Muralha da China a Frank Lubbers e Tijmen van Grootheest, os curadores do Museu Fodor que haviam conseguido direcionar um financiamento público para que um aborígene e um monge tibetano viajassem a Amsterdã para *Nightsea crossing conjunction*. Quem sabe não poderiam lograr outra produção milagrosa... A proposta de Abramović e Ulay se concentrava imediatamente na importância mística da muralha.

> O edifício que melhor expressa a noção da Terra como um ser vivo é a Grande Muralha da China. No caso da Grande Muralha, é um dragão místico que vive sob sua longa estrutura de fortaleza. […] A cor do dragão é verde, e o dragão representa a unificação de dois elementos naturais, a terra e o ar. Embora viva sob a terra, ele simboliza a energia vital da superfície da Terra. A Grande Muralha assinala o movimento do dragão pela terra, e assim incorpora a mesma *energia vital*. Em termos científicos modernos, a muralha jaz sobre o que se designam linhas de força geodésicas, ou linhas lay. É um elo direto com as forças da terra[54].

A travessia dos dois iria interagir com essa mitologia de um modo um tanto subversivo: Abramović começaria no oriente, no golfo de Bohai do mar Amarelo, supostamente a extremidade feminina do dragão, mas usaria a cor *masculina* vermelha, representando o fogo; Ulay começaria no passo Jiayu, no deserto de Gobi, a extremidade masculina do dragão, mas vestindo a cor *feminina* azul, representando a água. Previam que a caminhada levaria um ano e planejavam se casar no meio. Queriam fotografias de satélite tiradas deles percorrendo a muralha. Mas antes, Ulay e Abramović teriam de levantar muito dinheiro e obter a permissão do governo chinês.

Criaram uma fundação intitulada Amphis, com Lubbers e Van Grootheest, para separar o empreendimento da Grande Muralha – e sua responsabilidade – do escritório oficial do Stedelijk e do Fodor. Lubbers contatou a Associação de Amigos Holanda-China e, junto com Van Grootheest, consultaram um especialista em assuntos chineses da Universidade de Leiden, Erik Zürcher, sobre como organizar o projeto. “Ele quase caiu da cadeira de tanto rir, e disse: ‘Esqueçam’”, recorda Grootheest. Mas o Dr. Zürcher

conectou-os à Embaixada da China em Hague, onde Van Grootheest obteve alguns conselhos úteis em surdina: eles deveriam montar o projeto mais como uma expedição de pesquisa para um filme – haveria um filme, também – do que como uma heroica obra de arte performática. E deviam se lembrar da teoria de Confúcio de que jamais se pode trilhar um caminho que jamais fora trilhado. A embaixada também conectou Amphis aos verdadeiros intermediários do poder para um projeto desse tipo: a Associação da China para o Avanço da Amizade Internacional (CAAIF, na sigla em inglês), uma *panelinha* de ex-embaixadores instalados em Pequim. Sentiram-se mesmo incomodados com a ideia de estrangeiros percorrendo a extensão da Muralha antes que algum chinês o fizesse. Em 1984, pouco depois da CAAIF receber a proposta de Ulay e Abramović de percorrer a muralha, um aventureiro chinês chamado Liu Yu Tian logrou o feito. Marina acreditava que Liu tivesse sido coagido pelo governo. Ulay chamou aquilo de plágio[55]. Percorrer toda a muralha já não era um feito sem precedente, mas pouco importava, dada a especificidade do conceito de Abramović/Ulay: ninguém jamais caminhou em direção a sua contraparte amorosa de uma das extremidades da muralha.

Ao longo de três anos e de ao menos duas visitas à China, Lubbers e Van Grootheest conseguiram persuadir a CAAIF a concordar, em troca de um pagamento de 36 mil dólares da Amphis, que organizassem tudo com cada uma das províncias que Abramović e Ulay atravessariam: guias, segurança, comida, alojamento e traslados até a muralha e a partir dela. A associação também avaliaria onde Abramović e Ulay poderiam caminhar, já que em muitos lugares a Muralha cruzava depósitos de lixo nuclear e zonas militares restritas, na fronteira com a Mongólia. Além disso, a muralha não era nem uniforme, nem contínua: havia muitos trechos construídos há cerca de 2.500 anos e várias fendas; a associação teria a palavra final quanto à rota que Ulay e Abramović poderiam percorrer.

Para o financiamento, Van Grootheest levou Marina junto para conversar com um vereador das finanças da cidade chamado Walter Etty. “Nós o levamos a um restaurante chinês com Marina e a partir dali era com ela”, afirma Van Grootheest. “Ela fez um excelente trabalho. Ele gostou muito de Marina e disse OK.” A cidade de Amsterdã e o Ministério da Cultura holandês acabaram dando 150 mil dólares para o projeto. Enquanto isso, a provação de *Nightsea crossing* prosseguia. Em março de 1984, apresentaram-se por alguns dias em Gent, e Ulay teve de abandonar a mesa em razão de dores na pélvis e na região lombar.

Em julho do mesmo ano, Marina e Ulay apareceram em Nova York, talvez em visita a Michael Klein ou Thomas McEvilley. Marina, por alguma razão sem Ulay, foi assistir aos artistas performáticos Tehching Hsieh e Linda Montano cortarem a corda que os mantinham atados durante exatamente um ano. Hsieh, um imigrante ilegal de Taiwan, tinha uma reputação injustamente pequena, dados os seus poderes santificados de persistência, disciplina e privação: em *Cage piece* (Peça da jaula) ele viveu em uma jaula em seu estúdio durante um ano (de 1978 a 1979), em *Time piece* (Peça do tempo) bateu ponto em um relógio de hora em hora durante um ano (de 1980 a 1981) e em *Outdoor piece* (Peça ao ar livre)[56] viveu ao ar livre durante um ano (de 1981 a 1982). Sua colaboração com a artista Montano foi inteiramente distinta da de Abramović e Ulay: no ano em que estiveram atados, jamais se permitiram toques, discutiam com frequência e, perto do fim, a comunicação entre os dois degenerou-se em grunhidos e puxões na corda[57]. Aquilo jamais pretendeu ser uma união utópica ou uma exploração de simetria e simbiose, mas uma diferença irreconciliável. Nesse sentido, não havia comparação com Abramović/Ulay, mas ainda assim, enquanto Marina assistia à corda sendo cortada, sentiu-se espantada e inferior a Hsieh, o incontestável rei da resistência. Por outro lado, o espetáculo dos parceiros de performance ligados por tanto tempo, agora separados, deve ter fortificado a crença de Marina em sua colaboração com Ulay. Os sete anos de trabalhos juntos já eram inéditos para qualquer casal de artistas. Apenas a dupla polonesa Przemyslaw Kwiek e Zofia Kulik (que se chamavam de KwieKulik) e os artistas residentes em Londres Gilbert & George haviam trabalhado juntos por mais tempo, ainda que suas práticas não se baseassem na interdependência e na resistência mútuas, como Abramović e Ulay. VALIE EXPORT trabalhara brevemente com Peter Weibel, e Ben d'Armagnac apresentou-se com Gerrit Dekker nos anos 1970, mas nenhum casal de artistas chegou perto da intensidade sustentada na colaboração Abramović/Ulay, onde a relação e o trabalho encontravam-se tão intimamente relacionados. O mundo da arte começava a considerá-los o casal perfeito.

Marina e Ulay foram a Trapani no oeste da Sicília mais tarde naquele verão para rodarem outro trabalho em vídeo na linha de *City of angels*. Em *Terra degli dea madre*, empregaram uma *steadycam* para criar filmagens suaves e deslizantes nas quais a câmera parecia ser um olho perscrutador desencarnado e invisível enquanto flutuava pela sala de jantar cheia de senhoras idosas e depois por um cemitério em ruínas com um grupo de homens conversando languidamente (Abramović e Ulay tinham encanto pela separação interior/exterior de gêneros na Sicília). Ao final de um dia de filmagem, Ulay perguntou

ao *cameraman* se poderia experimentar a *steadycam* – parecia divertida, e Ulay sempre foi curioso com as tecnologias de fotografia e vídeo. Fixou ao corpo a pesada estrutura e circulou um pouco no espaço. Algo estalou em suas costas, mas ainda não era dor. No restaurante, mais tarde naquela noite, um golpe de vento soprou a conta no ar. Ulay torceu-se para apanhá-la e de súbito paralisou. Era como se ele estivesse tendo um ataque cardíaco ou um derrame, tal foi o medo em seus olhos. Eram suas costas. Teve de ser carregado até o carro, transferido para uma porta improvisada em padiola e conduzido escada acima ao quarto do hotel. O hospital estava em greve, de modo que os agentes da máfia local providenciaram que Ulay fosse atendido por um médico aposentado. Este perfurou a coluna de Ulay com uma injeção analgésica, paralisando suas pernas. Ulay ficou aterrorizado, Marina desolada. Levaram-nos a Palermo, depois para Roma e, em seguida, para Amsterdã, onde Ulay foi levado ao hospital e diagnosticado com uma hérnia de disco. Teriam de operá-lo imediatamente. Apesar da dor insuportável, Ulay recusou-se. "Eu não quero ser operado em certas partes do corpo", afirma Ulay.

Abramović/Ulay, *Nightsea crossing*, Museum van Hedendaagse Kunst, Gent, Bélgica, 1984.

O colapso físico de Ulay anunciou, ou incorporou, um tipo de crise semelhante em seu relacionamento com Marina. Ela recorda de tentar confortá-lo, e de trazer-lhe comida no hospital, mas Ulay sempre a rejeitava – "Nunca era suficientemente bom", Marina diz –, além das queixas constantes, quase geriátricas. Para ela, a reação de Ulay ao ferimento – e talvez o próprio ferimento – era sintomática de seu bloqueio psicológico. Não

importa quantas vezes tenha confrontado a dor e o sofrimento em performances, ele estava sempre aterrorizado por confrontar emoções e fraquezas no dia a dia; Marina estava muito vulnerável, emocionalmente, mas não fugia das experiências emocionais como Ulay. Agora, ele recusava o tratamento que iria deixá-lo melhor. Encontrou um médico ayurveda chamado Thomas Punnen. Após alguns tratamentos, o médico conseguiu aliviar a dor de Ulay, ainda que ela tenha retornado de tempos em tempos ao longo dos anos, em situações de ansiedade e ao ter que permanecer sentado prolongadamente. Apesar da recuperação de Ulay, ele e Marina mal se falavam, e não encontravam consolo um no outro como antes. E também não faziam sexo.

A abstinência começou como um experimento em 1982, quando o compromisso de *Nightsea crossing* se acentuou. Além do jejum e do silêncio durante o período das performances (e de terem se tornado vegetarianos como parte do regime), também se abstiveram do sexo. Mas a abstinência logo ganhou força de lei entre Marina e Ulay, e em 1984 eles não faziam sexo há quase um ano. A discordância sobre como isso aconteceu é significativa. “Foi uma decisão mútua para aprimorar nossas capacidades espirituais”, insiste Ulay. “O que queríamos em *Nightsea crossing* era muito mais do que pedir uns hambúrgueres e realizar uma performance radical. Esse foi o motivo. *Nightsea crossing* foi nosso voto para atingir diferentes qualidades do ser físico e espiritual”. Marina lembra-se da abstinência como algo infligido contra sua vontade, inexplicavelmente, provocando-lhe uma insegurança inconfessável. Recorda que começou mais ou menos após a morte da mãe de Ulay, depois da noite em que Marina se recusara a ter um filho com Ulay. “Ela estava magoada, sentia-se culpada e furiosa por dentro”, afirma McEvilley, com quem Marina confidenciava. McEvilley recorda que, por volta desse tempo, Ulay lia livros sobre práticas tântricas por meio das quais se poderia, graças a dietas estritamente controladas, meditação e abstinência, desenvolver cristais na circulação sanguínea que despertariam a força vital kundalini dentro dele (Ulay diz não se recordar disso). A ambição *espiritual* de Ulay era também um modo muito prático e convenientemente passivo de se distanciar de Marina e da crescente responsabilidade que sentia com a instituição Abramović/Ulay. Seus anos de vida espontânea e despojada e a expressão radical desenfreada teriam de cobrar um preço, e Ulay sentia que agora estavam pagando por isso na forma de servir às expectativas e convites do mundo da arte. “Todo o mundo da arte referia-se a nós como um casal perfeito, o que para mim era bom, mas para ele não”, comenta Marina. “Ele não estava preparado para isso.” Ela sentia que o acúmulo de deveres era uma parte natural da responsabilidade pública do

artista de comunicar suas ideias de forma mais ampla possível, e educar o seu público. O recolhimento de Ulay ante o sexo e perante Marina em geral era talvez um modo de se sentir leal a si mesmo, de viajar para dentro de si e beber da fonte original de poder (e de dor) que havia conduzido ele e Abramović a tais realizações. A rejeição deixou Marina desolada, combatendo em desespero uma sensação de desalinho ao se aproximar dos 40 anos.

No verão de 1984, Marina foi convidada a ministrar um curso no San Francisco Art Institute. Brincou com um amigo dizendo que precisava perder peso, e por isso planejou um jejum de cinco dias para seus alunos na Califórnia, do qual ela ficaria feliz de participar. Isso seria parte de uma *oficina* de arte performática, na qual Abramović buscou transmitir técnicas sobre como melhorar a concentração e a força de vontade. Ulay também foi convidado a dar aulas em São Francisco, mas optou por ficar em Amsterdã. Sedenta de sexo e desesperada por atenção e conforto, Marina encontrou-se com seu velho amigo (e de Ulay) Robin Winters, que também dava aulas no Instituto, e teve um caso com ele. Uma atração mútua e tácita já se havia estabelecido em Amsterdã um ano antes. Marina, Ulay, Winters e Michael Klein estavam em um carro, empanturravam-se de pralinê belga e logo ficaram hiperativos e brincalhões com tanto açúcar. Despontando naquela divertida atmosfera, a prolífica sedução de Marina, provavelmente ignorada por Ulay, plantara algumas sementes reais. Enquanto a maioria das pessoas via Marina e Ulay como amantes inseparáveis em 1984, Winters tinha uma impressão diferente – expressada por Marina, ou em uma construção conveniente da parte dele. “Sabe, aquilo de fato não parecia grande coisa na época” ele diz, referindo-se à parceria com Ulay. “Eles estavam bem separados naquele momento, eu achava.”

O caso foi uma espécie de apelo irreprimível por atenção, além de um instrumento de vingança. Ela se sentiu terrivelmente culpada. Mas ainda conseguiu injetar algum derradeiro benefício ético no relacionamento, para Winter pelo menos. “Eu estava muito ferido emocionalmente na época, e ela foi muito generosa e cuidadosa”, lembra Winters. Ele estava imerso em uma longa e dolorosa luta com os pais, mas Marina lhe disse para perdoá-los e amá-los independentemente de qualquer coisa – um conselho muito generoso e hipócrita. Aquilo que ela era incapaz de fazer com seus próprios pais estava pronta e disposta a ajudar Winters a conquistar. Assou um *strudel* de maçã para a mãe de Winters e acompanhou-o no que se converteu em uma missão de paz na casa dos pais. “Marina deixou-os de joelhos, de tão encantados”, afirma Winters. “Mas aquilo tinha muito de espetáculo, e fiquei um tanto descrente.” O charme avassalador de Marina com

os pais de Winters e a leve terapia de intimidação que ela aplicava eram parte do mesmo impulso que fortalecia sua arte: uma necessidade insaciável de amor e atenção que ela sublimava em pedagogias generosas e agressivas, e em um xamanismo amigável. Quando a delicada equação funcionava, tanto no reino social quanto no artístico, era uma força irresistível.

Imediatamente após retornar a Amsterdã, Marina contou a Ulay o que aconteceu em São Francisco. A culpa era arrasadora, e ela precisava de absolvição. Ele escutou-a com sua calma zen e perdoou. Compreendia. Afinal, ela era uma pessoa muito sexual; era uma vergonha, mas era natural. A paciência dele e a culpa de Marina derreteram o coração dela – incapacitaram-no – e a arrastaram de volta para a órbita de Ulay. Como quando o viu pela primeira vez. "Eu estava tão apaixonada que não podia respirar." A rapidez de sua absolvição deve ter deixado uma pulga atrás da orelha, contudo. No dia seguinte, encontrou Christine Koenigs em um café e juntou-se a ela. *Marina não sabia da mulher do Suriname que esteve com Ulay enquanto ela estava em São Francisco?* (Além de romper a sua longa abstinência com ela, o caso foi duplamente intenso pelo fato de que Ulay quase morreu com essa mulher: ele assou alguns cogumelos que havia colhido meses antes na Itália; ambos ficaram terrivelmente doentes e tiveram de fazer uma limpeza estomacal.) Marina voltou correndo ao apartamento para o qual tinham acabado de se mudar em Lauriergracht e devastou o lugar. O que a enfureceu, mais do que o caso amoroso, foi o modo plácido e piedoso de Ulay quando lhe contou sobre Winters, e seu fracasso em corresponder à honestidade dela com a dele. Marina decidiu que precisavam de um tempo – definitivo, talvez –, fez as malas e partiu para a Índia. Circulou e encontrou-se com alguns amigos da viagem que havia feito com Ulay em 1982, e gravitou para Dharamsala, a sede do governo tibetano em exílio. Após algumas semanas, Marina recorda que Ulay foi até a Índia e persuadiu-a a tentarem de novo. Ulay não recorda dessa missão de resgate, embora tenham voltado a ficar juntos. Marina não conseguia imaginar a vida ou o trabalho sem ele. Também não queria admitir a possibilidade de um fracasso profissional, em especial porque possuíam a reputação de um casal perfeito.

Modus vivendi – um arranjo que permitia que dois adversários convivessem – era um título pessoalmente adequado para uma nova peça teatral em que Ulay e Marina começaram a trabalhar, embora o trabalho ambicionasse uma importância universal e arquetípica. Inspirado no retiro de meditação vipassana na Índia alguns anos antes, Ulay deitava-se em caixas de papelão e lentamente recitava todas as coisas que estava fazendo no presente momento: "Deitando, tocando, respirando, lembrando, querendo, movendo-

se, levantando, respirando", e assim por diante. Depois de um tempo, ele se levantava e caminhava até um rolo de papel, que desenrolava para revelar uma fotografia de dois esqueletos conjugados (havia tirado a foto antes de conhecer Marina). Agora, ela cabia perfeitamente – embora não de modo intencional – à nova etapa da simbiose dos dois, que os exauria ao invés de alimentá-los. Marina sentiu que *Modus vivendi*, apresentada em Bern, Arnhem e depois em Baltimore, os envelhecia. O papel dela na peça era permanecer imóvel, enfaixada por um grande tecido verde e em seguida, como descreveria depois: "Em dado momento imprevisível eu levanto meus braços abruptamente". A súbita revelação de uma imagem ou um movimento e a sóbria contemplação de que aquilo acabou sendo grande demais; ainda não haviam encontrado um modo de traduzir suas forças no palco.

A questão é: por que perseveraram nesse esforço? Talvez lhes parecesse que o palco seria um destino natural – terminal – de seu trabalho, que se tornava mais simbólico e controlado. Espaços alternativos, garagens, depósitos e salas de ginástica não pareciam mais adequados para a suposta gravidade de suas peças. O teatro era um ambiente que podia acolher os imperiosos significados que projetavam em seus trabalhos, envolver e comunicar adequadamente suas refinadas coreografias, e preparar o público para que prestasse suficiente atenção. Mas no teatro todos os enigmas éticos estavam bloqueados pela quarta parede. Com a arte da performance, o único tipo de descrença que a plateia precisaria suspender era o sentimento de *como podem estar fazendo isso com eles mesmos?* Mas com o teatro, o público tinha de suspender a descrença no artifício dos acontecimentos que se desenrolavam. Trabalhar no teatro respondia a alguns desejos profundos de Marina: de confirmada adulação (aplaudir após a arte da performance não era apropriado, e Abramović e Ulay, com frequência, permaneciam se apresentando até que todos tivessem partido), de atos ousados e expansivos e, mais tarde, de um humor extravagante.

Em janeiro de 1986, Abramović e Ulay foram a Cambridge, Massachusetts, para uma residência em List Visual Art Center, do Massachusetts Institute of Technology. Lá fizeram a última parte do que se cristalizava nas *Continental video series*, um vídeo de 20 minutos chamado *Terminal garden* (Jardim terminal). Como em *City of angels* e *Terra degli dea madre*, o vídeo consistia em uma câmera deslizando devagar e oniricamente sobre ambientes quase estáticos. Dessa vez, tratava-se de um dos laboratórios de computador do MIT. Abramović amou a ternura de haver uma única árvore dentro de um vaso em meio a um *bunker* de tecnologia. A câmera paira sobre os cabos pendurados em

volta da árvore, como parreiras sufocantes. Crianças aparentemente absortas e compenetradas estão fixas a terminais de computador. Das cenas claustrofóbicas, uma voz de computador recita slogans que Abramović extraiu de propagandas da TV norte-americana, omitindo o nome das marcas para criar um mantra abstrato: "Antes de se vestir, cuide de si. Unindo dois mundos. Extrassuave. Sabemos seu gosto melhor do que você. Vinte e quatro maneiras de tornar seus olhos bonitos. Nesta viagem apresentamos uma nova série de pratos. Só acontece uma vez na vida..."[58]. O consumismo ainda guardava uma influência hipnótica sobre ela, ainda que lamentasse o seu poder desenraizante. Também carregou o computador com alguns trechos de um texto em sânscrito, que possuíam uma força semelhante a de sonho e doutrinação: "Considere qualquer área de sua forma como um espaço ilimitado. Sinta sua substância, seus ossos, a pele, o sangue, saturados de essência. Imagine a sua forma passiva como uma sala vazia com uma parede de pele...". Ainda que o tom das propagandas e da filosofia em sânscrito fossem similares, Abramović julgava que as instruções das publicidades eram sedutoras e superficiais no intuito de aumentar o sucesso, ao passo que o texto em sânscrito exigia uma profunda reconfiguração interna. Ela tinha jeito com ambas as coisas.

Após concluir o projeto no MIT, Marina e Ulay rumaram a Nova York para apresentar três dias de *Nightsea crossing* – restavam apenas duas performances para que atingissem sua meta dos noventa dias. Já havia um relativo interesse da mídia em Abramović/Ulay àquela altura. Em uma entrevista que deram à crítica de arte performática C. Carr para o *Village Voice*, declararam que *Nightsea crossing* representava a sua fé na "arte da energia"[59]. Marina disse ao *New York Times* o que significava *Nightsea crossing* em um lugar como Nova York: "As pessoas estão sobrecarregadas nas cidades. Há muitas coisas para pensar, muitas ligações telefônicas. As pessoas não são capazes de relaxar. Sentem-se culpadas quando se sentam por três minutos e não estão ocupadas. Isto lhes mostra outro caminho"[60]. Essa ansiedade sobre a imobilidade era algo que a própria Marina sentia perfeitamente em sua vida cotidiana, e Ulay em menor medida.

Apesar da publicidade, não foram muitos os que visitaram o New Museum para ver a performance, mas a notícia circulou entre os artistas e John Cage permaneceu algumas horas observando. Ulay sabia, sem olhar (já que, é claro, estava concentrado em Marina), que Cage estava lá porque: "Reconheci seu sabonete: o sabonete de oliva natural que ele compra em uma loja grega"[61]. Marina e Ulay se hospedaram com Pat Steir, que havia se mudado de Amsterdã para Nova York. "Eram hóspedes tranquilos",

afirma Steir, já que estavam em seu modo de silêncio e jejum habituais durante a performance. Mas Steir recorda que durante o jejum "Ulay ficava cada vez mais fraco, e Marina, cada vez mais forte. Ulay estava congelando de frio, tremendo, mas Marina parecia bastante animada". Mais uma vez, a silhueta magra de Ulay e seu rápido metabolismo tornavam o jejum mais difícil para ele do que para Marina, que tinha quadris largos. Ulay também estava preocupado com o fato de que permanecer longos períodos na mesma posição pudesse agravar tanto a hérnia em sua coluna quanto o seu baço debilitado. Marina permaneceu insensível, acreditando que as dificuldades de Ulay com *Nightsea crossing* advinham mais de uma falta de resolução mental. "Acho que em toda a sua vida ele duvida demais", reflete Marina. "Ele se questiona se deveria fazer isso ou aquilo, ser artista ou outra coisa, se quer fazer uma viagem pelo mundo ou ir meditar numa caverna. Ele nunca fez a escolha do que realmente quer. Creio que neste tipo de atividade, como em *Nightsea crossing*, você precisa estar cem por cento certo de que quer fazer isso, e aí você faz."

Antes de mergulharem em silêncio e jejum, Marina e Ulay confortaram e aconselharam Steir, que estava em meio a dificuldades com o seu marido, Joost Elffers. Se a relação de Marina e Ulay estava em apuros na época, Steir certamente não reparou. "Eram muito carinhosos, muito prestativos, muito gentis, muito simpáticos, muito plenos de bons conselhos. Por isso achava que tinham o relacionamento perfeito, invejável. E depois descobri o que estava acontecendo."

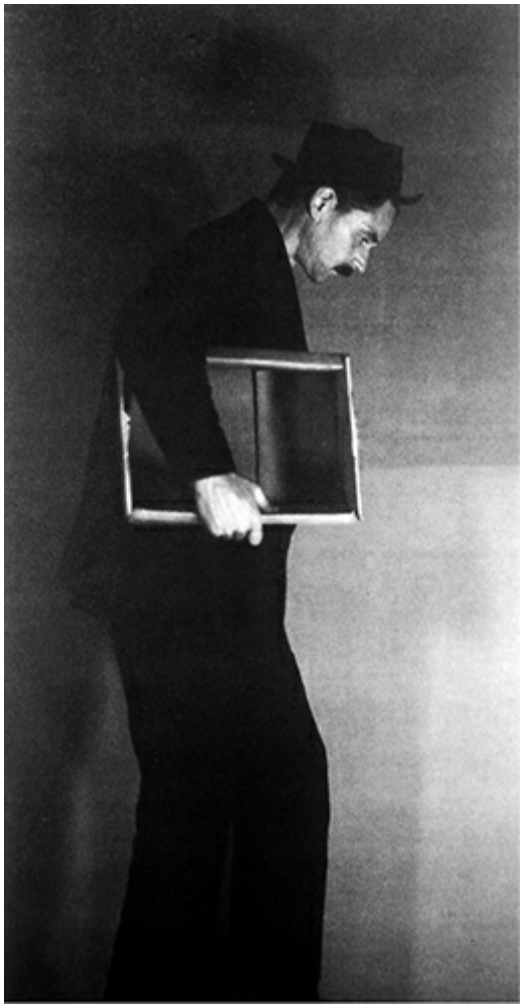
19

Revelações

Se Abramović/Ulay mostraram uma tendência para subir ao palco nos anos 1980, as inclinações e habilidades de Ulay também os dirigiram para uma atividade paralela que os sustentou ao longo da década: a produção de polaroides em grande escala. “A fotografia era sem dúvida o seu território”, afirma Marina, referindo-se à questão técnica. Mas em termos de conteúdo e composição, as ideias partiam de ambos, indistintamente, como de costume.

Seu primeiro trabalho em polaroide foi um díptico realizado em 1981, que evoca a pintura original de Abramović, *Three secrets* (Três segredos). Na primeira imagem, ela segura um pequeno pano sobre a mão, aparentemente escondendo algo; na segunda imagem, Ulay retira o pano, revelando a mão vazia de Abramović. Em 1985, Ulay utilizou seus antigos contatos com a Polaroid para usar sua câmera especial, que era do tamanho de uma sala, a única no mundo, em Boston. A câmera tirava fotos de 80 por 88 polegadas (2,03 x 2,23 m) – produzindo imagens em tamanho real, em razão 1:1. Com as figuras inteiras de Abramović e Ulay enquadradas, o instrumento chegou perto de oferecer uma transcrição literal da realidade e invocar a presença física da performance (ainda que fosse um objeto permanente facilmente conversível em um produto – exatamente o oposto de uma performance). Com o mesmo título da obra teatral daquele ano, *Modus vivendi*, Abramović e Ulay fizeram um enorme conjunto de quatro imagens de silhuetas. Na primeira imagem, a sombra de Ulay, projetada sobre o pano de fundo enrugado e escuro do estúdio, aguilhoa dramaticamente alguma coisa no chão; a seguinte mostra Abramović apontando para o chão com uma mão e com a outra cobrindo o céu; na seguinte, os dois amantes apoiam as costas um contra o outro; finalmente, vemos a sombra de uma nova árvore crescendo da terra, no lugar onde Ulay realizou o abate. Outra série de polaroides, também feita com a câmera da Polaroid em Boston, mostra Abramović em poses de perfil em estilo egípcio hieroglífico. Ulay também tirou fotos de um funcionário da cafeteria. Em outra série de imagens para *Modus vivendi*, Abramović e Ulay vestiram-se como exaustos caixeiros viajantes. Abramović aparece de perfil, em pé, segurando uma caixa fechada debaixo do braço, com uma roupa masculina desgastada, usando óculos metálicos e inclinada como se estivesse em uma longa jornada. Em uma imagem complementar, Ulay assume a mesma pose, porém sua caixa

está aberta e vazia. A imagem é emblemática de suas atitudes perante a vida: Abramović sempre quis colecionar coisas – experiência, amor, aclamação – ao passo que a tendência de Ulay estava mais para a de um budismo militante (ou meramente autoanulante): descartar tudo, viajar leve ao longo da vida.



Abramović/Ulay, *Modus vivendi*, polaroide, 1985.

Abramović/Ulay, *Modus vivendi*, polaroide, 1985.

Se os trabalhos sobre a relação invocavam versões ampliadas deles próprios – *That self*, como a chamavam – e exigiam um efeito transformador nos artistas e no público, nas polaroides a ênfase foi puramente estética. Isso deveria ter libertado Abramović e Ulay, retirado deles um fardo. Mas de algum modo o trabalho tornou-se mais pesado, não mais leve, como resultado de uma nova estética e disposição como atores. Substituíam a demanda de autenticidade física e emocional por um batalhão de associações místicas sobredeterminadas.

Em 1985, Klein organizou uma programação de exposição itinerante para as diversas séries de polaroides, que foram levadas ao Museu Fodor, em Amsterdã; ao Düsseldorfer Messegelände; ao Museu Hirshhorn e ao Sculpture Garden, em Washington; ao Museu Pori Art, na Finlândia; ao Stedelijk, em Amsterdã; e ao Kunstverein, em Frankfurt. E essa era apenas uma parte da programação ainda mais agitada, transcorrida em nove museus e galerias dos Estados Unidos, que Klein armou no ano seguinte para uma nova série de polaroides, *Tuesday/Saturday* (Terça-feira/Sábado) (uma referência

aos planetas: Marte para a terça-feira, Saturno para sábado, e suas respectivas cores astrológicas, vermelho e negro). Tais imagens retratavam as silhuetas de vasos, urnas e cântaros de aparência clássica – novamente dispostos contra um fundo escuro armado de estúdio. Possuíam uma cor quente rara e difícil de obter em processadores fotográficos comuns. E como não eram edições múltiplas, eram altamente valiosas e colecionáveis. Klein vendeu algumas das polaroides a coleções corporativas do Grupo Bayer, do Chase Manhattan Bank e do Progressive Insurance, algumas para colecionadores particulares, mas a maioria para museus. O Akron Art Museu, em Ohio, pagou vinte mil dólares pelo conjunto *Modus vivendi*. Pares de imagens eram frequentemente vendidos por 15 mil dólares. Klein levava os cinquenta por cento habituais e, para a insatisfação de Ulay, também o custo de produção. Klein recorda: "Em geral ele ficava irritado porque não gostava do aspecto comercial da coisa. Era o contrário do que pensava. Marina a via como um modo de financiar suas atividades e um modo viável para desenvolver seus trabalhos".

Enquanto as polaroides estavam rodando os Estados Unidos em 1986, Marina e Ulay fizeram sua primeira viagem à China. Encontraram-se com Tijmen van Grootheest, que estava em Pequim negociando com a Associação da Amizade Internacional sobre os detalhes do projeto da Grande Muralha. A China fazia Marina se recordar da atmosfera monótona e contida da qual fugira em Belgrado. "Mas para mim a China era pior ainda: aquilo era um comunismo com o fanatismo oriental." Hospedaram-se em blocos de apartamento padronizados; um conjunto de concreto decadente com banheiros compartilhados perdurava de forma triste na consciência de Marina. Ulay viu com melhores olhos a situação comunista na China – ao menos de seus aspectos comunais, quando não dos burocráticos. Seus dias foram tomados por infindáveis reuniões com oficiais do partido. Era impossível saber se as reuniões eram ou não significativas. Marina estava habituada à fala direta e a utilizar seu carisma para persuadir pessoas do mundo da arte sobre seus projetos e planos; na China, as negociações operavam em níveis mais complexos, simbólicos e não ditos, para os quais ela não tinha paciência.

Em outubro, Marina e Ulay embalaram sua mesa e suas cadeiras de *Nightsea crossing* pela última vez e levaram-nas a Lyon, para os dias 89 e 90 de performance, no Musée Saint-Pierre. Foi o fim de sua mais longa e árdua performance, e foi acompanhada da exposição de relíquias e documentos de seus últimos seis anos de trabalho: uma grade de fotografias de cores distintas, com tecidos que usaram em cada performance, que correspondia à astrologia védica e à teoria das cores, fragmentos em forma de torta da

enorme mesa circular que utilizaram na performance *Conjunction* com Watuma e Ngawang Soepa Lueyar. O museu comprou muitas das peças. Abramović e Ulay devem ter sentido um enorme peso sendo retirado deles ao final de *Nightsea crossing*; fiéis a suas palavras, haviam completado todos os noventa dias de contato visual ininterrupto, silencioso e estático. Sua promessa havia sido realizada. A esta altura, contudo, os dois estavam exaustos da colaboração, embora Marina ainda estivesse determinada a cumpri-la à risca.

Certo dia, durante uma reunião no apartamento deles com o diretor do Groninger Museum, que estava interessado em comprar uma polaroide Abramović/Ulay, um jovem casal apareceu na porta. Estavam vestidos com roupas de motocicleta e pediram para ver Ulay. "Por favor, refresque a minha memória", disse Ulay, sem reconhecer nenhum dos dois. "Eu sou seu filho", o jovem falou. Era Marc Alexander, que vinha da Alemanha em uma visita não anunciada. O pessoal do museu partiu às pressas. Ulay vira Marc Alexander pela última vez no final dos anos 1970, em uma das suas visitas ocasionais à Alemanha na companhia de Marina. Agora ele era um adulto.

Um choque parental mais severo veio em junho de 1987. Christine Koenigs conversava com seu amigo Jean Ruiter, um fotógrafo, sobre a tensão entre Marina e Ulay. Koenigs dizia que Ulay havia sido, nos últimos tempos, "duro e inacessível". Ruiter, que o conhecia desde antes de ele conhecer Marina, disse que Ulay sempre havia sido uma pessoa distante e alheia: *ela não sabia que no início dos anos 1970 ele havia largado uma mulher grávida, para que cuidasse sozinha do bebê?* A mulher se chamava Henny Löwensteyn e o filho, agora com 15 anos, de quem Koenigs jamais ouvira falar – muito menos Marina – chamava-se Jurriaan. Koenigs revelou a notícia a Marina, e esta confrontou Ulay. "Ele negou aquilo, disse que as pessoas estavam fofocando e tentando separá-los", Marina recorda. Mas pouco depois Ulay encontrou Jurriaan pela primeira vez. "Foi muito estranho, mas não tão emocionante como todos esperavam", recorda Jurriaan, que partilha da natureza taciturna e também encantadora do pai, além de ser uma réplica dele. Jurriaan sempre soubera quem era seu pai e do que ele vivia.

Para Marina, a revelação da existência de Jurriaan foi o golpe final em seu relacionamento com Ulay. Desde o momento em que se conheceram, em 1975, ele mantinha longe dela uma parte crucial de si próprio. E enfim Marina tinha a confirmação do que sempre suspeitou nas margens da consciência, mas reprimia sumariamente: a sensação de que não conhecia Ulay, de que havia áreas dele que se mantinham à sombra e em segredo dela, porque ele as mantinha à sombra e em segredo para si mesmo. Todas as

vezes, nos primeiros anos, em que ela o acompanhava pelos velhos bares de Amsterdã, cansava-se, voltava para casa e ficava preocupada com o que ele estaria fazendo; e nos anos mais recentes, ela sentia que ele flertava com outras mulheres – não foram apenas incidentes de ciúmes comuns, mas a expressão de um anseio por conhecê-lo melhor, para despojá-lo do mistério onde ele insistia em se abrigar. Para Ulay, contudo, que havia conhecido apenas a mãe e o pai de sua família, ambos desaparecidos muito cedo em sua vida, o mistério era o seu *modus operandi*. "Ela não conhecia uma parte muito importante minha, e eu também não – porque eu não tinha contato com Jurriaan", afirma Ulay, "Não me importava, contanto que ela não soubesse. Apaguei aquilo. Jamais pensei que seria uma questão importante."

O que mais irritou Marina foi a dura luz retrospectiva que esse fato lançou – ao menos sobre os últimos anos. Mesmo que sentisse uma comunhão simbiótica e telepática com Ulay, e ao longo de todos aqueles momentos na vida e nas performances, quando suas vidas dependiam da confiança um no outro, ele guardara esse segredo fundamental. E por que, se a existência de Marc Alexander nunca havia sido um segredo, Ulay mantivera Jurriaan escondido de Marina? Ulay nunca explicou; ao invés disso, realizaria acrobacias verbais, discorrendo de modo demagógico e circular sobre o tema. Hoje, ele reflete: "Não se tratava tanto em ser reservado, era mais uma sensação de vergonha, talvez. Porque se eu mencionasse Jurriaan, então teria de admitir que sou um pai ruim. Eu era um pai ruim pela mesma razão pela qual Marina não queria ter filhos: eu dei prioridade a minha carreira artística. Não podia combinar o papel de pai com minha carreira ultrajante". Optando por não falar sobre Jurriaan, Ulay havia deliberadamente plantado uma bomba-relógio na relação com Marina. Ele deveria saber que aquela bomba detonaria em algum momento, e que aquilo provavelmente abriria uma rota de fuga no relacionamento. E, enquanto o segredo se putrefazia durante dez anos, ele também forneceu um ponto de diferenciação de Marina. Preservar algo era um modo de garantir que a relação não o engoliria completamente.

Por volta dessa época, a tia de Marina, Ksenija, e sua prima Tanja fizeram uma visita a Amsterdã. Marina e Ulay souberam fingir bem diante delas, tentando transmitir a impressão de uma relação feliz. Mas, durante um almoço, Ulay disse algo espontâneo que deixou Tanja cismada: "Eu já fui casado [referindo-se a Uschi nos anos 1960] mas Marina é a primeira e única para mim". Tanja achou que ele insistia demais naquilo, mas não disse nada a respeito. Marina sorriu constrangida, e aquele estranho momento passou em silêncio. Mais tarde, Ulay fez outra declaração espontânea diante da jovem de 24

anos, Tanja: “Há duas maneiras de se estar numa relação com o sexo oposto: de modo completamente promíscuo ou completamente monogâmico”. Desta vez, Tanja perguntou a ele por que ele dizia tais coisas. “Porque tive experiências e agora sou completamente devotado a Marina e sei o que estou falando.”

Mesmo assim, Marina e Ulay discutiam diante dos convidados tanto sobre questões triviais como um atraso para o jantar (Ulay insistia na pontualidade), quanto sobre questões pesadas como a venda de um par de polaroides recentemente expostas no Stedelijk. Por contrato, eram obrigados a dar ao museu a prioridade pelos dois dípticos de larga escala, mas Marina havia acabado de prometer um deles de forma unilateral e preventiva a um casal de colecionadores norte-americanos. Ulay ficou furioso. E se o museu optasse por comprar *aquele* díptico? Marina respondeu que apenas convenceria o museu de que a outra, disponível, era de longe a peça superior. Talvez esse seja o modo como vocês fazem negócios nos Bálcãs, disse Ulay, mas não no Ocidente. Marina rebateu perguntando a Ulay como esperava que se sustentassem nos preparativos para a travessia da Grande Muralha da China se não pela venda de *ambos* os polaroides?

O desfecho do relacionamento, exposto nessas discussões e precipitado pela revelação de Jurriaan, havia mesmo iniciado durante o período de abstinência alguns anos antes – uma contenção que levou ambos a casos de curta duração e à interrupção temporária, quando Marina fugiu para a Índia. E enquanto Marina, arrasada, agarrava-se à relação com pavor da ideia de seu fracasso, Ulay estava agora, pouco a pouco, mais próximo de chegar a sua própria decisão de deixar Marina. Fizeram outra viagem preparatória a China no início de 1987, e depois passaram algum tempo em Bangcoc, mas se hospedaram em lugares distintos. Ulay estava tendo um caso com Barbara Whitestone, uma mulher muito rica que administrava as finanças para a banda Grateful Dead. Nessa ocasião, ao contrário do caso que havia tido com a mulher do Suriname, alguns anos antes, Ulay contou a Marina sobre sua amante. Ela inventou uma contra-história de que estava tendo um caso com um escritor francês e que eles faziam um sexo fantástico. Mas estava alucinada de ciúmes, e perguntou a Ulay não apenas se podia encontrar sua nova namorada, mas se podiam fazer sexo juntos, todos os três. “Ela queria se meter entre nós, atirando-se com o seu corpo, e desfrutar disso”, afirma Ulay. Marina diz que queria fazer isso “apenas para me ferir o máximo possível”. Era uma autoflagelação emocional pior do que qualquer dor física que havia infligido a si mesma em uma performance. Não havia dúvidas de que existia competitividade maníaca na decisão, mas isso não se resolveria no quarto. “Não se podia chamar aquilo de fazer

amor juntos. Ele transou com ela e eu assisti. E em seguida estou deitada nessa cama, os três dormindo ali. Era tanta a dor que eu fiquei mesmo entorpecida. Foi nesse momento que não pude infligir mais dor a mim."

Abramović/Ulay se desintegravam, mas continuaram a elaborar obras conjuntas. Fizeram uma série de performances não documentadas em 1987 chamada *Die Mond, der Sonne* (em alemão, "a lua, o sol"). Na primeira, em abril daquele ano no Centre d'Art Contemporain, em Genebra, Ulay sentava-se no topo de três cadeiras oscilando uma sobre a outra. Abramović se aproximava das cadeiras muito devagar até que, após uma hora, Ulay finalmente perdia o equilíbrio e caía de seu precário poleiro. Repetiram a performance em Bern, onde foi acompanhada por objetos-substitutos: dois vasos idênticos de 1,8 metro de altura, um em preto fosco, outro em preto brilhante. Fizeram outra repetição de *Die Mond, der Sonne*, dessa vez uma reprise trágica de *Nightsea crossing*. Em um lugar chamado The House in Santa Monica, na Califórnia, sentaram-se em extremidades opostas de uma mesa, em silêncio e imobilidade habituais, porém o final planejado da performance não era quando o museu fechasse e todos tivessem partido, mas simplesmente quando um deles decidisse se levantar e deixar a mesa. Marina sofria de enxaqueca na época e pela primeira vez deixou a mesa primeiro. "Ulay teve muita sorte de eu estar com enxaqueca", afirma.

Restava uma missão para Abramović/Ulay: a travessia da Grande Muralha da China. Ela foi agendada para o verão de 1987. Marina deixou a velha cadela Alba aos cuidados de Velimir, e ela e Ulay saíram do apartamento, planejando sublocar o lugar enquanto estivessem fora. Enquanto isso, ficariam com Pat Steir e Joost Elffers na casa em Binnenkant, um canal frondoso e tranquilo em um bairro de alta classe (Steir havia retornado a Amsterdã àquela altura). Tudo estava pronto para a partida quando uma mensagem chegou da China. A Associação para o Avanço da Amizade Internacional exigia uma enorme quantia adicional pelo projeto para pagar as autoridades nas províncias por "segurança e refrescos", para quando Abramović e Ulay caminhassem sobre a Muralha. A Associação tomou conhecimento do valor integral que Amphis arrecadara do governo holandês, e tentava agora obter mais dinheiro deles. Mas de Amphis restara pouco do orçamento original de 150 mil dólares – a maioria dos quais foi gasta nas viagens preliminares à China, e para sustentar Marina e Ulay durante a caminhada. A caminhada foi adiada para que pudessem levantar o dinheiro extra, mas quando o ministério conseguiu fazê-lo já era inverno – a uma temperatura inviável para caminhar. Marina e Ulay teriam de aguardar até a primavera para conseguir percorrer a

muralha. Sabiam que, àquela altura, essa grande performance marcaria o final do relacionamento. Marina chegou a brincar que deveriam começar no centro, juntos, e irem se afastando.

Impossibilitada de enfrentar um inverno em Amsterdã com Ulay, Marina voltou a Dharamsala na Índia, mas dessa vez permaneceu sozinha. A viagem foi cheia de sinais e prodígios: caminhando pela floresta, certo dia, perdeu-se e encontrou um monastério. Dentro do monastério viu o corpo preservado de Ling Rinpoche, o lama que tocou a sua testa em Bodhgaya cinco anos antes, fazendo-a chorar durante horas com sua inocência. Marina foi a um retiro no centro de meditação Tushita, onde permaneceu isolada durante três meses, repetindo o mantra dirigido à deusa hindu-budista Tara Verde: *om tare tuttare ture svaha*. A Tara Verde parecia uma deusa apta à veneração: foi invocada como um meio de dispersar perigos e obstáculos, estimular a prontidão do pensamento e o vigor. Recolhida em uma cabana de madeira na floresta, onde sua comida era deixada em seu pórtico todos os dias, Marina lançava-se às suas horas de repetição. Esperava que este regime lhe garantisse a disposição mental necessária para a caminhada na Grande Muralha e para a vida sem Ulay que havia pela frente. Ao final dessa temporada, queimou todas as posses que levava consigo.

Ulay passou o inverno no Marrocos, com Barbara Whitestone. Ele e Marina retornaram cedo no ano novo para descobrirem que o dinheiro havia sido arrecadado por Lubbers, que a permissão integral havia sido concedida e que enfim poderiam se arrumar para partir para a China em março. Antes de partir, Marina fez planos para o futuro. Descobriu uma enorme e degradada casa à venda em Binnenkant, próxima à residência de Steir. Falou com o proprietário, que tinha um andar para ele, de onde ele vendia drogas aos habitantes da casa. Providenciou a limpeza da casa e a expulsão dos inquilinos e invasores, de modo que pudesse obter uma hipoteca. Demonstrando uma coragem financeira que, com Ulay controlando todas as economias, havia ficado adormecida desde a sua compra da casa em Grožnan, 17 anos antes, Marina buscou uma estratégia diferente com o banco proprietário do imóvel. Sabia que só a venderiam se ela parecesse suja e invadida – e assim providenciou que algumas pessoas voltassem a ocupar a propriedade. O plano funcionou: Marina fez um depósito da casa com um empréstimo de 9 mil dólares de Michael Klein, que parecia feliz de vê-la livrar-se de Ulay.

Na noite anterior à partida para a China, a fundação Amphis organizou um jantar de despedida para Marina e Ulay em um restaurante chinês, com Frank Lubbers e alguns doadores para o projeto em curso. Durante a refeição, Marina e Ulay começaram a

discutir e Ulay saiu violentamente do restaurante, declarando que não iria fazer o percurso na muralha. Lubbers foi atrás de Ulay. Este caminhava pelas ruas e Lubbers o alcançou, dizendo: “Você deveria ser profissional. Você pode fazer sua algazarra, mas este é um projeto artístico. Eu não passei todo este tempo trabalhando tão duro e conseguindo todo esse dinheiro para no final você desistir. Você não vai fazer isso comigo”. Marina e Ulay tomaram o avião no dia seguinte.

20

Os amantes

Às auspiciosas 10h47 de 30 de março de 1988 (o ano do dragão), Abramović pisou na cabeça do dragão, onde o passo Shanhai emergia do mar Amarelo, e começou a caminhar para o oeste. No mesmo momento, em outro fuso horário e na outra ponta do país, Ulay pisou na calda do dragão na fortaleza da Passagem Jiayu, na província de Gansu, no deserto de Gobi, e começou a caminhar para o leste. Era uma jornada que havia começado no deserto central australiano de 1980 para 1981, quando a ideia de caminhar a Grande Muralha da China ocorreu a Ulay, e Marina intuiu o seu potencial mítico. De certa forma, a jornada começara muito antes, no verão de 1976, em Giudecca, Veneza, quando Abramović e Ulay apresentaram-se juntos pela primeira vez correndo um em direção ao outro repetidamente, em *Relation in space*. Agora, em sua performance final, após doze anos juntos, estavam em certo sentido reapresentando a primeira obra em câmera lenta, em uma escala estupendamente colossal, mítica e – embora mal o suspeitassem – geopolítica.

Tudo mudou desde que conceberam pela primeira vez a ideia de percorrer a muralha. Isso marcaria o término e não a culminação de seu relacionamento. Não tiveram condições de serem fotografados por satélite, como pretendiam originalmente. E era logisticamente impossível fazer um filme enquanto caminhavam; teriam de voltar com uma equipe mais tarde e reconstruir partes da caminhada. Outras pré-concepções que tinham sobre percorrer a muralha também se desintegrariam, em especial para Ulay.

Algo que não mudou, mas que mal haviam considerado até o início do percurso, é que não haveria público – ninguém para provocar no interior da crise ética ou da empatia transcendente, a energia de ninguém para dela se alimentarem enquanto caminhavam por conta própria. Mas haveria dois cronistas designados para a caminhada, seu velho amigo Thomas McEvilley e a crítica de performance do *Village Voice*, Cindy Carr, que, em momentos diferentes, acompanharam Ulay e Abramović enquanto caminhavam um em direção ao outro. O texto épico de McEvilley, ainda que simples e irreverente – dada a grandiosidade do projeto – *Great Wall talk* (A conversa da Grande Muralha), apareceu em um catálogo para a exposição pós-travessia no Stedelijk; Carr, que recorreu a sua poupança para financiar sua viagem, escreveu um texto que tomou quase toda uma edição

de *Voice* um ano depois da travessia. Além disso, não houve repercussão na imprensa sobre a travessia – nada na imprensa ocidental e muito menos na imprensa chinesa, uma vez que as autoridades já se sentiam estranhas o suficiente em relação ao feito heroico, romântico e difícil de ser concebido, realizado por estrangeiros em seu território. Nem sequer o mundo da arte sabia da missão de Abramović/Ulay. Dos 3.860 quilômetros que foram autorizados a cruzar, da extensão total de 6.030, estiveram sozinhos tanto literal quanto conceitualmente – em termos de reconhecimento por sua tarefa.

Sozinhos se excetuarmos as enormes comitivas que as autoridades chinesas lhes impuseram. McEvilley contou 15 pessoas caminhando com Abramović: guias, tradutores, oficiais do governo, representantes da CAAIF, além de diversos parasitas que queriam viver luxuosamente do orçamento da fundação Amphis. Ulay teve de suportar multidões similares. Para ser o solitário pioneiro romântico que vislumbrara para si, e injetar-se na beleza imaculada da paisagem, ele teve de adiantar-se aos desajeitados acompanhantes, longe da vista e dos ouvidos de seus felizes proseadores e de suas frequentes patetices. Abramović e Ulay estavam acostumados a controlar todas as condições de suas performances. Até mesmo a expectativa de perder o controle físico era um cálculo medido dentro de limites conhecidos. Agora se achavam mergulhados na versão de um conto de Kafka que Ulay havia lido, *A Grande Muralha da China* – no qual os construtores da muralha não tinham ideia de como ela seria concluída, e se tornavam minúsculas engrenagens em um plano imperial inconcebível – e pela primeira vez estavam bastante impotentes ante as condições de uma obra. Apenas a força de vontade não seria suficiente para determinar os resultados. Diplomacia, humildade e entrega seriam igualmente importantes na obtenção de seu objetivo.

No início da travessia, Abramović feriu o joelho e teve de descansar durante vários dias; Ulay contraiu uma pleurite com o ar frio e com a exaustão pela elevada altitude, e precisou ser levado ao hospital. Ambos se recuperaram rapidamente e seguiram caminhando. Abramović deparou-se com um terreno extremamente íngreme e rochoso nas montanhas, com verdadeiros abismos de ambos os lados da Muralha. Seu guia, Dahai Han, escorregou e quase perdeu a vida. Em uma parte de alta altitude da Muralha, o vento soprava tão forte que ela e seus guias tiveram de se deitar, agarrar-se a pedregulhos e encherem os bolsos de pedras para que não fossem simplesmente varridos montanha abaixo. Ainda assim, era exatamente esse o tipo de tarefa ao qual Abramović poderia aplicar sua afinada determinação. Mais tarde, insistiria em escalar um pico que, segundo os guias, ninguém jamais subira antes. E, enquanto eles se recusaram a subir, ela

partiu sozinha. Decerto sua comitiva ficou assustada quando aquela estrangeira se colocou em tamanho perigo sob sua guarda e responsabilidade. “Para os chineses era incrível: uma mulher sem um homem, por conta própria, caminhando na Muralha da China, e uma estrangeira. Eles não entendiam. Mas ao mesmo tempo eu fui muito respeitada.”

Abramović recebeu um bilhete de Ulay nas primeiras semanas do percurso. “Percorrer a Muralha é a coisa mais fácil do mundo”, dizia, e nada mais. Após os seus vislumbres da morte, seu ferimento no joelho e a implacável dificuldade de seu terreno no Oriente, a calculada placidez zen de Ulay a enfureceu. Considerou aquilo como uma provocação. Muito provavelmente, apertou o passo.

Apesar do tom plácido do comentário, Ulay tinha as suas dificuldades na infindável planície do deserto de Gobi e nas províncias ocidentais, onde a muralha era pouco mais do que um pequeno monte de barro cozido, arredondado e suavizado ao longo dos séculos de intempéries e negligência. O ato físico de caminhar pode ter sido fácil, mas a luta de Ulay era com as montanhas burocráticas. Eram intermináveis, inexplicáveis complicações e atrasos nas providências diárias para partir dos hotéis com a *van* até a muralha, uma jornada que poderia levar diversas horas a depender da distância. Ulay tinha algumas teorias para essa tentativa de retardar o passo: cada província tinha sua própria comitiva, e cada uma queria manter o orçamento do projeto dentro de suas próprias fronteiras o máximo possível. Em segundo lugar, a fundação Amphis deveria fazer o seu último pagamento ao governo chinês após noventa dias de caminhada – e se a travessia terminasse antes da conclusão dos noventa dias? Em outras palavras, qual era a pressa? Uma tática de atraso que não recebia tanta resistência de Ulay eram os prolongados almoços embriagados que a comitiva fazia com frequência enquanto percorriam a muralha.

A viagem diária de ir e vir até a muralha era particularmente frustrante porque Ulay havia trazido equipamentos de camping. Planejara acampar, havia idealizado isso, estava desesperado para acampar. Mas as autoridades não permitiriam; ao invés disso, atiravam-no em hotéis bizarros e frios em cidades sem nome a quilômetros de distância da muralha. Ele não podia se integrar à muralha, à paisagem e aos camponeses como desejava. Ulay odiava ser forçado a algo que sentia como uma experiência inautêntica da China e da muralha. Havia chegado com boas intenções, com um amor pelo país e uma abertura ao seu povo. Por que era tratado com uma espécie de racismo reverso, onde ele era tanto deificado quanto protegido?

McEvilley alcançou Ulay pela primeira vez em Lanzhou, a capital da província de Gansu, em um hotel batizado de *hotel das cem virgens*, em razão da estupenda quantidade de belas jovens que perambulavam, rindo-se deles. Havia dança no hotel aquela noite, e após alguns gins *falsos* com tônica, Ulay e McEvilley decidiram participar. O homem à entrada recusou-se a vender-lhes as entradas, mas eles invadiram o salão mesmo assim. McEvilley relata o que aconteceu em seguida:

> De repente, percebi um tumulto na entrada […] Ulay foi empurrado e continuava sendo empurrado pelo bilheteiro. Um ministro de relações exteriores local, Mr. Ch'en, estapeava-o, tentando acalmá-lo. Ulay estava vermelho debaixo do bronzeado escuro do deserto. Precipitava-se sobre Mr. Ch'en. Jovens usando o que parecia ser uniformes militares apareceram do nada e agiram de forma muito agressiva. […] Inflamados pelo falso gim com tônica, aquilo parecia escancaradamente irracional: eles não venderiam os bilhetes nem nos deixariam entrar sem eles. (A opção que restava, de que não nos admitiriam de modo algum, ainda não nos havia ocorrido.) O gerente do hotel foi chamado. Uma multidão se formou. Um mês de frustração, raiva e isolamento parecia irromper. "Este homem é um cretino e um idiota", gritava Ulay, apontando para Mr. Ch'en. Sabendo que Ch'en não falava uma palavra de inglês, desatou. "O homem é um coelho", disse, certificando-se de que eu havia escutado, "se eu tivesse uma faca eu cortaria sua garganta"[62].

Abramović/Ulay, *The lovers*, China, 1988 (foto da performance original).

O confronto terminou com Ulay apontando o dedo para Ch'en e dando as costas em seguida, um gesto que sabia ser o pior insulto a um chinês. Sua explosão era resultado da fúria acumulada por não ser autorizado a percorrer a muralha à sua própria maneira. Mas McEvilley comenta que havia razões muito maiores para aquilo, tanto íntimas para Ulay como em escala geopolítica. A visão de Ulay do antigo comunismo e da fraternidade coletiva (na qual esperava ser incluído) foi substituída por uma realidade de pequenos burocratas que se multiplicavam. Como estrangeiro em regiões onde o povo jamais vira um ocidental, Ulay jamais poderia esperar ser integrado e desaparecer, algo que tanto amava. Sentia-se tão honrado – em infindáveis banquetes, passeios e cerimônias oficiais – quanto insultado como uma influência estrangeira perniciosa. Poluição cultural era o termo oficial. Como estrangeiro, Ulay simplesmente não era autorizado a fazer certas coisas. Não era livre, ainda que executasse uma obra que deveria levar o mais simples e profundo ato de liberdade – caminhar – a proporções épicas. McEvilley notou a posição contraditória em que Ulay se encontrava: exemplar do individualismo romântico ocidental e ao mesmo tempo desesperado para imergir (e dissolver) a si mesmo na cultura local[63].

Certa vez, os guias e empregados, enfim, cederam e permitiram que Ulay e McEvilley acampassem perto da muralha. No começo da noite, uma multidão de jovens se reuniu e começou a gritar em direção às barracas durante várias horas. Ulay deixou a barraca aberta, sentou-se placidamente com o olhar acolhedor, acendeu uma vela e começou a escrever um poema. Mais agressiva e ameaçadora, a multidão de crianças passou a zombar dele ainda mais. Na única ocasião em que Ulay e McEvilley precisaram de um guarda, ele estava dormindo no jipe. O tormento adentrou a noite e prosseguiu até a manhã. Era por isso que as autoridades disseram que acampar seria impossível. Mas não tinham contado isso a Ulay – em parte porque não queriam ofender seus convidados e em parte porque suas ilusões românticas de comunhão com os camponeses e a natureza simplesmente não procediam.

Ulay sentia que informações eram sempre ocultadas dele, e que a razão última por trás de tudo era retardar a sua viagem. Entrou em um bate-boca na muralha quando seus guias súbita e inexplicavelmente tentaram impedi-lo de seguir caminhando. Ulay dava passos largos, desfrutando a solitária expansão do deserto, sentindo que (como Carr relatou) a terra era uma esteira sob os seus pés – como se percorrer a muralha *fosse* a coisa mais fácil do mundo[64]. Por que deveria parar agora? Desvencilhou-se de seus educados e insistentes guias e seguiu caminhando, supondo que estavam apenas tentando impor algum obstáculo sem sentido em seu progresso. Ainda assim, eles o seguiram e gesticularam que, por favor, parasse. Enfurecido, quebrou o cajado que levava consigo – sobre o qual havia uma pequena bandeira branca, ali para lembrar-lhe de *entregar-se sempre* –, empurrou para longe seus captores e partiu sozinho. Apenas mais tarde descobriu que a área em que percorria era radioativa. Ele e Abramović já estavam percorrendo partes da muralha onde nenhum ocidental estivera, mas Ulay, em particular, sustentava, nas palavras de McEvilley, uma "ânsia de autenticidade", desejando que todas as barreiras caíssem diante dele[65].

Em contraste com os atritos e idealismo de Ulay, Abramović estimulou uma atitude de aceitação, de ignorância voluntária e silenciosa determinação. Não se envolveu nas negociações e vacilações diárias sobre os planos. Não carregou um mapa (Ulay tinha o mais detalhado que poderia encontrar). Quando confrontada por um obstáculo burocrático, utilizava o seu encanto e espírito animado para romper o torpor e inspirar sua equipe a se movimentar quando queriam passar o dia espreguiçando-se em algum vilarejo onde estavam. Ao final de um dia de caminhada, quando a equipe não podia localizar o jipe, seja à vista, seja pelo *walkie-talkie* – e Carr começava a ficar ansiosa –,

Marina a confortava com o aforismo budista: "Você crê que o jipe está em algum lugar, e nós estamos em lugar algum"[66].

Nem Ulay nem Marina pensavam muito um no outro. Ambos estavam consumidos pelas dificuldades de atravessar a muralha, e pelas suas reações pessoais à China. Enquanto Ulay buscava um sentido de familiaridade, para Marina, tudo já era demasiado familiar. A arquitetura enfaticamente sem atributos e as vilas e cidades idênticas, o apagamento deliberado e brutal da beleza e da nuance, a sufocante atmosfera interpessoal onde todos representavam um roteiro, o comportamento robótico dos burocratas com que tinha de lidar para poder continuar a travessia, a falta de alegria e de risadas, e a solidão – tudo isso deixava Marina excessivamente melancólica. Ela e McEvilley ficaram espantados e deprimidos quando, em uma viagem de barco em um lago perto da muralha, seus guias chineses insistiram em desviar suas atenções da muralha, visível a distância, serpenteando as montanhas, e em direção da nova barragem, que conseguira criar o lago onde agora estavam flutuando. Mais tarde, Marina lamentou a McEvilley a "feiura, a feiura daquilo tudo, lágrimas escorrendo em silêncio pelo seu rosto. Vacilante, apontou para as vigas sobre as portas do hotel, que eram de puro vidro. As luzes do corredor invadiam por ali. Mesmo uma flor em um vaso, ela disse, você nunca vê"[67]. Quando Carr se uniu a ela várias semanas depois, a estética comunista nas cidades e hotéis por que passavam ainda a deixava morosa. "Estas linhas retas. Esta estética socialista", suspirou a Carr. "Luz ruim e hospitais verdes. Por que escolhem esta forma de expressão?[68] "Enquanto caminhava pela muralha, podia facilmente escorregar no sublime e esvaziar sua mente da escravidão comunista diante de uma paisagem tão bonita "que tudo o que disser torna-se poesia em sua boca". Mas nos vilarejos, conversando com os locais, estarrecia-se com frequência. "Não podia acreditar na lavagem cerebral daquelas pessoas: sem cultura, sem conhecimento da história de Confúcio, todos aqueles grandes filósofos chineses, Lao Tse, nada. Apenas aquela espécie de realidade comunista, que conheço tão bem. Ulay estava muito contente ali."

Sua performance de aniversário em 1979, *Communist body/Fascist body* (posteriormente higienizada para *Communist body/Capitalist body* e em seguida, por fim, de volta ao *Fascist*), deixara claro o quanto Marina nascera no comunismo e Ulay no fascismo (e então, pouco depois da guerra, no capitalismo). Não obstante, como observou McEvilley, a China iluminou o fato de que agora tinham invertido os papéis. Caminhando para o oriente, Ulay era um aspirante a socialista, buscando uma existência supostamente autêntica, livre dos luxos do capitalismo; rumando ao ocidente, Marina

usava batom para jantar todas as noites quando estava nos hotéis e acordava descobrindo que havia chorado durante o sono, um mal-estar devido à falta de beleza.

Havia algo além da tristeza comunista e do encontro iminente com Ulay a ocupar a mente de Abramović: a busca do que seria sua primeira performance solo desde que tinha 30 anos. Aproximava-se agora dos 42. A certa altura da caminhada, fez o seu guia Dahai Han posar na muralha, armou seu cabelo com uma mistura de açúcar e água – na falta de algo melhor – e tirou uma série de fotos que iria ampliar mais tarde em tamanho real (semelhante às polaroides que fez com Ulay) e o título *Le guide chinois* (O guia chinês). De pé, peito nu, Dahai fez uma série de gestos tântricos, mudras, que Abramović imbuiu de sentidos como "contendo o pequeno vazio" e "contendo o grande vazio".

Abramović também nutria um interesse pela *energia* da terra que a muralha transmitia. "Eu sabia que existia uma relação diferente entre o chão que eu estava pisando e a minha mente", afirma. "Se o chão de barro eu sentia diferente, o cobre diferente, o quartzo diferente, o ferro diferente. Eu queria justificar o sentimento, e por isso pedia sempre ao guia se poderia encontrar os mais velhos das aldeias. Encontrei algumas pessoas de 105, 110, 120 anos de idade e pedia que me contassem histórias da Grande Muralha. Toda história tinha relação com o solo. O dragão verde lutava com o dragão negro. O dragão verde era o cobre, o dragão negro era o ferro. Podia-se ver, literalmente, a configuração do solo nas histórias épicas." Muito semelhante aos cânticos que havia aprendido na Austrália, onde cada extensão de terra era narrada. Era um sistema de pensamento, místico e material, que inspiraria Abramović a fazer uma série de objetos baseados em materiais ao longo da década seguinte, sem Ulay.

Marina e Ulay finalmente se encontraram e romperam o relacionamento em uma ravina entremeada de templos budistas, taoístas e confucianos, em Er Lang Shan, Shennu, na província de Shaanxi, em 27 de junho de 1988, após noventa dias de caminhada (o mesmo número de dias que realizaram *Nightsea crossing*). Marina suspeitava que Ulay estivesse aguardando ali durante vários dias, tendo achado o lugar particularmente fotogênico para o reencontro. Uma pequena multidão assistia enquanto Marina e Ulay se aproximavam sem qualquer dramatismo, e se abraçaram. O abraço de Ulay foi paternal. Para ele, o romance havia terminado há muito, embora cultivasse a ilusão de que poderiam continuar colaborando. Marina chorou. "Não chore", disse Ulay, com um toque de repreensão. "Conseguimos tanta coisa." Fotografias do encontro mostram Ulay com um boné de beisebol e um bigode espesso, um sorriso aberto e um aceno; Marina parece dócil e pequena em seu abraço, com um sorriso brando de exaustão e resignação.

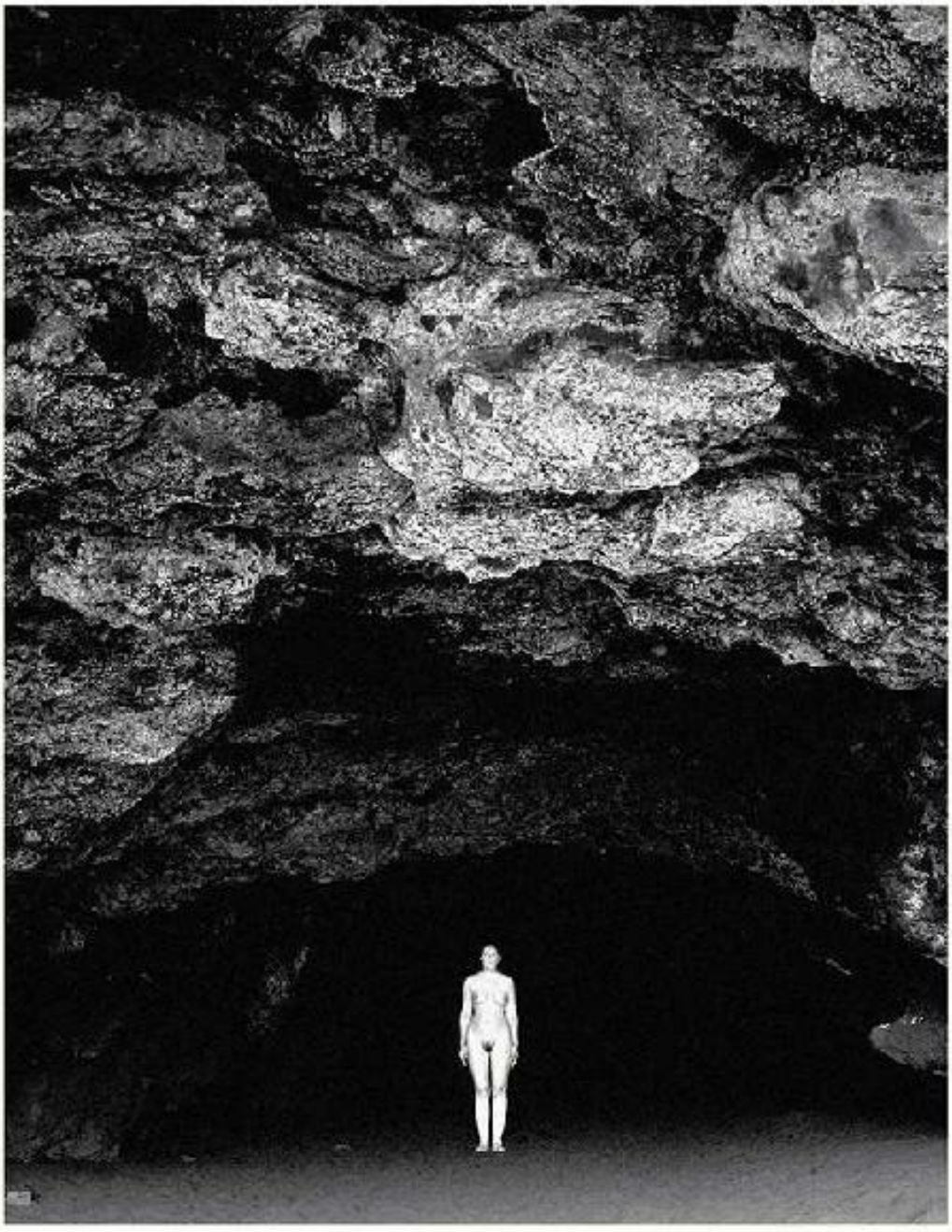
Marina não via a hora de deixar a China. Voltou para Pequim imediatamente, passou uma única noite em um hotel cinco estrelas, e voou de volta a Amsterdã via Hong Kong. Ulay permaneceu vários meses na China após a caminhada, em parte à procura de músicos que integrassem o filme que eles ainda planejavam fazer. Ulay apaixonou-se por sua tradutora, Ding Xiao Song, e casaram-se em Pequim, em dezembro de 1988. Apesar da finalidade aparente da caminhada, intitulada *The lovers* (Os amantes), e da rápida transição de Ulay para uma nova parceria, a dissolução de Marina e Ulay ainda não estava completa ou resolvida. Eles continuariam enredados em exposições, vendas, contendas sobre o arquivo, e seguiriam atados a uma guerra emocional. Marina contou aos amigos, pouco após a caminhada, que sofreria por Ulay ao menos o tempo em que o conhecera – 12 anos. Mas que converteria essa dor na propulsão para uma nova, segunda carreira solo que jazia à espera.

Doze anos após a separação, uma amiga de Ulay, ainda espantada, fez a ele uma pergunta simples: "Por que você terminou com Marina, a mulher mais extraordinária do mundo?". Ulay respondeu: "Achei que eu não merecesse tanto"[69].

Marina e Ulay encontram-se na Grande Muralha da China a partir de extremos opostos para a performance *The lovers*. O encontro marcou o fim do relacionamento pessoal e profissional entre ambos.

Parte III

1988 – Solo em público



Marina Abramović, *Nude in the cave*, 2005.

21

Espiritual/material

Abramović deitada sobre seu "objeto transitório" *Green dragon*, 1989, em Kunsthalle Düsseldorf, 1990.

Voltando da China, Marina foi vista comprando roupas em Amsterdã, de braços dados com um jovem bonito e viril chamado Paco Delgado. Conheceram-se na nova galeria de Michael Klein, para quem Delgado trabalhava. Com 41 anos e após o término com Ulay, Marina se sentia "gorda, feia e indesejada". Os primeiros sinais da idade se formavam em seu rosto: os cantos da boca estavam ligeiramente voltados para baixo quando ela não sorria, tinha de tingir o cabelo com mais frequência e seus olhos poderiam revelar traços de cansaço e tristeza. Delgado proporcionou a Marina a afirmação material e romântica de que precisava. Encorajou-a a prestar maior atenção a sua aparência: comprar roupas mais sofisticadas, conseguir a melhor maquiagem, ir a salões de beleza refinados, à academia, a respeitar-se. Tornou-se uma espécie de cortesão para Marina, e logo

começou a trabalhar diretamente para ela e não para Klein, morando em sua enorme casa, escrevendo cartas para ela, ajudando-a na produção de seu trabalho e articulando em sua defesa para elevar o seu status no mundo da arte e, enfim, tirar proveito de todos esses anos de trabalho duro.

Marina decidiu expurgar a dor por meio de constante atividade. Além da tarefa de renovar sua nova casa em Binnenkant, nº 21 (e do esforço para pagar a hipoteca), Abramović tinha dois compromissos profissionais iminentes: uma grande exposição no Stedelijk sobre a travessia da Grande Muralha, para a qual estava decidida a produzir trabalhos novos e sinalizar o início de uma segunda carreira solo, e a produção do filme da travessia, uma ideia que desejava concretizar mesmo que isso significasse voltar à China e reencontrar Ulay. Estava disposta a retornar à cena traumática do rompimento para o bem da posteridade; era também um modo de dominar a sua dor exacerbando-a, como quando pediu um *ménage à trois* com Ulay e sua amante em Bangcoc, no início do ano.

Uma equipe de filmagem se reuniu no aeroporto de Schiphol no início de outubro, com destino à China e carregando uma grande quantidade de excesso de bagagem. O diretor era o cineasta escocês Murray Grigor e o produtor era Eduardo Lipschutz-Villa, um empresário misterioso que Tijmen van Grootheest – que era agora ministro da Cultura e estava ajudando a financiar o filme – parecia haver conjurado do nada. Lipschutz-Villa perguntou a Grigor se ele tinha um cartão de crédito para as taxas da bagagem, supondo que tudo estava orçado. A filmagem durou um mês e custou 2 mil dólares por dia, anotou Grigor em seu diário da viagem. Gostou de Marina de imediato, mas relata: "Não podia deixar de sentir que, ao mesmo tempo, estava sendo manipulado" – para dentro de um empreendimento perigoso e sem fundos, feito à custa da persuasão irresistível de Marina e das vagas promessas financeiras de Lipschutz-Villa.

A equipe retornou a pontos-chave na muralha: no extremo oriental, para filmar Abramović contemplando o mar amarelo, pronta para começar a sua jornada (de novo); o rio amarelo, onde Ulay insistiu em atravessar remando sobre uma pequena jangada, como havia feito da primeira vez (Grigor escreveu que Ulay estava em seu modo Werner Herzog, *Aguirre, a cólera dos deuses*); e num pequeno vilarejo em algum lugar do ocidente, onde os "aldeões foram tão tolerantes aos nossos medonhos arroubos etnográficos", escreveu Grigor, e onde "Ulay fez sua caminhada *Matar ou morrer subindo a rua principal*" enquanto os locais o fitavam[1]. Ao longo da viagem, Grigor teria de lidar com os achaques de mau humor de Ulay e com a angústia persistente de

Marina. Depois de uma briga com Delgado – que acompanhava a viagem e cobrava um cachê pesado por suas duvidosas habilidades como fotógrafo –, Marina puxou Grigor de lado e lamentou: "Estou me separando do meu homem... por que meus relacionamentos são tão desastrosos? Por que não posso ser feliz? Minha casa é grande demais". Grigor também precisou lidar com a aversão agressiva de Marina em relação a Ulay. Em particular, duas coisas a enfureciam: o fato de que Ulay arrumara uma nova amante tão logo concluída a travessia (embora ela tenha feito o mesmo) e o fato de que quando deixaram o apartamento em Lauriergracht, no início daquele ano, Ulay tenha levado todos os negativos, videoteipes e filmes que documentavam os doze anos de trabalho juntos. Marina conseguiu ficar com apenas algumas polaroides e impressões de fotografias de performance, mas nada do material principal. Sentiu que havia sido usurpada de sua história recente. Quando voltaram a Amsterdã – Ulay foi morar com sua nova mulher, Song, no espaço vazio de Pat Steir, em Binnenkant, a apenas algumas casas de Marina – odiavam-se com tanta intensidade que se recusaram a trabalhar juntos na edição do filme. Van Grootheest foi obrigado a levá-los a um tribunal de pequenas causas em Amsterdã para obrigá-los a cooperar. Enquanto isso, Grigor fez uma segunda hipoteca da casa, para pagar pela filmagem, e tentava obter um reembolso de Lipschutz-Villa e Frank Lubbers. Após providenciar a travessia da Grande Muralha, Lubbers agora estava relutante em ajudar a produzir o filme, e também estava excessivamente endividado.

Como a travessia original e as filmagens, a edição se deu com uma estrita separação física: Ulay permaneceu no piso superior da casa de Grigor, Marina no piso intermediário; os dois trabalharam com Grigor em isolamento e produziram dois filmes essencialmente distintos que ele mais tarde reuniu. *The Great Wall of China: lovers at the brink* (A Grande Muralha da China: amantes no limiar) foi um docudrama com pouco interesse nos fatos cotidianos e nos detalhes confusos da travessia, que Thomas McEvilley e Cindy Carr iluminaram em seus relatos. Mas o filme permitiu que Abramović e Ulay conjurassem a sua visão original e ideal de percorrer a muralha. As enormes paisagens que Grigor captou em filme deixam Ulay e Abramović completamente sozinhos, tal como quiseram estar, ao invés de constantemente rodeados por uma dúzia de acompanhantes.

O filme de Ulay foi a história de um homem solitário caminhando sobre a muralha, coberto por um enorme poncho azul e calças azuis de caminhada, uma espécie de farol deslizando pelo deserto. Ulay narra sua parte do filme com uma voz tão delicada e tenazmente inocente que chega a parecer quase defensivo. Idealiza sem parar os

camponeses que encontra em seu percurso, afirmando com mansidão em certo momento: “Sinto vontade de ajoelhar-me para sorrir, para mostrar minhas boas intenções. Mas preciso seguir caminhando... Admiro este povo caloroso daqui, que jamais viu um desconhecido, e ainda assim sua inaptidão para fazer amigos permanece sem solução”.

A versão idealizada de Abramović sobre sua caminhada reflete um tipo diferente de fantasia. “As lendas da muralha conversam mais comigo do que os fatos históricos”, narra, descrevendo um mito de criação da construção no qual um *dragão da montanha* derrota um *dragão do mar*, que por fim mergulha sua cabeça na água, formando o início da muralha no mar amarelo. A estrutura seria, supostamente, a coluna do dragão derrotado, e “[sinto a] corrente sanguínea [do dragão] pulsando debaixo de meus pés”[2]. Em algumas ocasiões do filme, Abramović tem visões repentinas: atores em fantasias de dragão diante dela, como aparições; mais tarde, quando escorrega no cascalho de uma parte absurdamente íngreme da Muralha, três figuras se materializam segurando espelhos moldados que refletem a luz do sol em seu rosto. Quando a câmera realiza um hesitante zoom em seus olhos ofuscados, Abramović concede uma expressão cinematográfica tremendamente boa, evocando a longa insistência de Velimir de que ela era, em essência, uma atriz de cinema “que de algum modo equivocou-se de carreira”.

Sobre panoramas épicos da muralha, sinuosa sobre uma faixa desolada das montanhas, Abramović diz em sua narração que a paisagem lhe faz recordar “de estar de volta ao lar em Montenegro” –, uma terra natal fictícia que ela reivindica com frequência, talvez porque soe mais autenticamente rústico e balcânico do que Belgrado, na Sérvia, de onde ela provém de fato. Em tais reminiscências, Marina salta uma geração e imagina a infância de seus pais, que de fato eram montenegrinos. “Sinto estar tão longe no meio do nada”, narra Abramović. “Esta sensação me dá medo, mas ao mesmo tempo uma felicidade indescritível. Aqui, esvazio agora o meu barco e adentro a corrente do dragão azul”[3]. Na versão editada, Abramović pode cristalizar um novo significado para a travessia já que o seu sentido original – a união com Ulay – há muito havia se dissolvido. Ela se purificava, libertando-se do excesso de bagagem psíquica – esvaziando seu bote para seguir do mar ao riacho – e forjando-se para uma vida sem Ulay. Ao final do filme, durante o encontro encenado no desfiladeiro de Er Lang Shan (dessa vez sem espectadores), Marina derrama lágrimas verdadeiras. Atrás da narração, podemos ouvir Ulay reclamar a Grigor: “Murray, teremos de repetir. Ela está chorando de novo”. Marina recorda: “Para mim foi uma encenação, mas ao mesmo tempo duplamente real. E tão doloroso quanto antes”.

Quando Marina e Ulay finalmente se sentaram juntos no estúdio de Grigor para assistir às partes um do outro, Marina declarou: “Ulay, isso é tão chato”, antes de escapar para o jardim. Em seguida, Ulay disse: “Para mim, Murray, minhas partes não estão chatas o suficiente”. A porção de Ulay para o filme era sumária, sem jamais revelar como ou quando comia e dormia na Muralha, apenas a sua marcha incansável e virtuosa. Tanto Abramović quanto Ulay alegam não terem influenciado a parceria ao longo dos anos, cerceando a tendência alheia ao simbolismo, ou a complicar demais um conceito. Agora, livres das influências um do outro na edição, Ulay assumia um minimalismo puritano e extravagante – uma postura inautêntica à sua própria maneira, segundo os relatos de McEvilley, com bebedeiras, discussões e riscos na caminhada. E Abramović tornava-se mais barroca, permitindo-se liberdades estéticas e materiais que jamais seriam toleradas no regime rigoroso da *Arte vital* e do *Aquele eu*.

Após a exibição no International Festival of Films on Art, de 1990, em Montreal, e de aparecer no Channel 4 no Reino Unido em fevereiro daquele ano, *The Great Wall of China: Lovers at the Brink* caiu no esquecimento. A travessia jamais obteve a atenção que merecia; mas dois anos depois, ela surgiu no romance de Don DeLillo, *Mao II*, no qual um dos personagens afirma:

> Ouvi falar de um homem e uma mulher que estão percorrendo toda a Grande Muralha da China, aproximando-se a partir de direções opostas. Sempre que penso neles, vejo-os do alto, a muralha retorcendo e serpenteando a paisagem e duas figuras diminutas movendo-se uma em direção à outra de províncias remotas, passo por passo. Penso que esta é uma história relevante para o planeta, de tentar compreender de uma nova maneira como pertencemos ao planeta[4].

Assim como o relato inconsciente feito por Bruce Chatwin de *Nightsea crossing conjunction* em *The songlines*, a maioria dos leitores não saberia que se tratava de um acontecimento real. A performance se tornaria uma lenda.

Concluído o filme, Abramović começou imediatamente um novo conjunto de trabalhos, designado para dar continuidade à limpeza psíquica da travessia e comunicar sua experiência da muralha ao público – e, de fato, sugerir como pertencemos ao planeta. Começou a inserir minérios e cristais – muitos dos quais poderiam ser encontrados no solo que percorreu na China – em objetos interativos e decorativos.

Não fazia um trabalho solo há doze anos, e ainda não tinha a confiança ou o conceito com o qual defrontar, sozinha, o público. Por meio de seus novos objetos, o público poderia, em contrapartida, realizar o trabalho da performance, e sentir algo do que ela sentiu na muralha – trazido, acreditava, pelos minerais da terra. Estudando geologia, medicina tibetana e chinesa, Abramović formulou um sistema de correspondências entre minerais e partes do corpo: o quartzo representava os olhos; a ametista punta, os sábios dentes; o geodo de ametista, o útero; o ferro, o sangue; o cobre, os nervos. Essa era a união, por Abramović, entre a *body art* e a *land art*. Chamou suas novas peças de *objetos transitórios* e não de esculturas, pretendendo um duplo sentido: a energia liberada por eles supostamente deveria ser um meio de trânsito para uma espécie de consciência meditativa e rejuvenescedora; e considerava que os próprios objetos eram temporários, a serem descartados quando a consciência desejada fosse alcançada. Ainda que fossem incrivelmente pesados, sólidos, caros e volumosos, Abramović concebia seus objetos transitórios e a energia que deveriam transmitir como um passo em direção a um objetivo ideológico mais amplo: a arte sem objetos. Era algo que ela e Ulay especulavam; agora, sozinha, Abramović tentava realizá-lo, ainda que em estágios materiais[5]. No século XXI, ela dizia, "Não haverá esculturas, ou pinturas ou instalações. Haverá apenas o artista de pé diante de um público, desenvolvido o suficiente para receber uma mensagem ou uma energia"[6].

Enquanto isso, eram objetos transitórios – e uma esperança de vendas. Em suas rancorosas brigas de ruptura, Ulay provocou Marina, dizendo que nunca seria capaz de se sustentar e que não sabia sequer abrir uma conta no banco. Com sua manobra para objetos vendáveis, assim como com sua adesão a prazeres materiais, Marina entrava no espírito dos anos 1980 uma década mais tarde – outros artistas da performance há muito haviam encontrado meios de traduzir as preocupações da prática da performance em objetos. As polaroides com Ulay foram um mero complemento das performances, e de qualquer modo eram objetos bidimensionais e não tridimensionais, que as pessoas podiam tocar. Agora, ao menos por algum tempo, os objetos transitórios de Marina seriam seu trabalho principal. Tudo o que precisava era de uma galeria para expô-los.

Marina encontrou Victoria Miro pela primeira vez em Londres em meados dos anos 1980. Esperando que guardasse alguma relação com Joan Miró, Marina comentou como Victoria era jovem e radiante, um elogio que ela não esqueceria. Quando se encontraram de novo em 1989, Miro notou uma mudança em Marina: "Ela se tornou muito mais sofisticada, e começou a pensar em sua maquiagem e seu cabelo. Tornou-se

mais interessada em um glamour superficial". Miro concedeu a Abramović uma mostra em seu espaço em Londres em abril de 1989 – sua primeira exposição solo desde *Role exchange*, de 1976.

Abramović fez três objetos transitórios, cada um do tamanho de uma cama estreita, feita de uma lâmina de cobre esverdeada pela pátina, com um "cobertor" mineral em uma extremidade. Cada peça era orientada diferentemente para facilitar um tipo de uso distinto: *Green dragon* (Dragão verde) foi fixado horizontalmente contra a parede, para poder se deitar; *Red dragon* (Dragão vermelho), com um descanso de pé e um assento. Tais peças foram equipadas por apoios de cabeça de quartzo rosa. *White dragon* (Dragão branco) possuía uma plataforma por meio da qual se poderia permanecer de pé e um apoio de obsidiana. Os objetos vinham com instruções: "Suba na base de cobre. Apoie a cabeça sobre o travesseiro mineral até a energia ser transmitida"[7]. Por meio dos minerais, da meditação e talvez também do placebo do envolvimento teatral, Abramović esperava alcançar diretamente o sistema nervoso das pessoas e reabastecer os seus níveis de energia. Nisso, canalizava seu velho amigo Joseph Beuys, o artista xamã original, cujo carisma pessoal carregava materiais chave – mel, feltros e gordura – com uma aura vitalizante e protetora. Mas Abramović também desenvolvia um pensamento que estivera presente em seu trabalho desde o corredor com a metralhadora, em 1971, e ao engolir as pílulas em *Rhythm 2*, em 1974; ela sempre teve interesse em fazer uma intervenção fisiológica direta tanto em si quanto no observador/participante, com um mínimo de mediação.

Com os objetos transitórios, porém, *havia* um objeto intermediário, muito pesado e oneroso. Na carta de consignação à galeria Victoria Miro para os três trabalhos *Dragon*, Delgado estipulou um preço de 40 mil dólares cada[8]. O Van Abbemuseum estava interessado nas peças até lhe informarem o preço. Abramović dera um salto entre fazer um trabalho o mais efêmero possível na Grande Muralha da China – uma performance sem público, um conceito que viveria apenas nas mentes das pessoas com sorte o suficiente para ouvirem falar dela – a criar objetos muito sólidos e proibitivamente caros.

Marina Abramović, *Black dragon*, 1990, em uso no Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, em 1991.

Sem vender nenhum dos objetos, Miro mais tarde admitiu as reservas que tinha sobre eles. Além de serem fisicamente desajeitados, eram incomuns a Abramović porque exigiam do espectador/usuário uma suspensão de descrença. Esses objetos realmente teriam um efeito nas pessoas que neles se deitariam, se sentariam ou ficariam de pé ao lado? Miro descreveu-o de forma diplomática e astuta: "O modo como falariam sobre eles e o modo como ela se erguia ou se deitava sobre as peças era muito particular. Ela parecia ter uma qualidade muito espiritual, e quando outras pessoas se levantavam ou se deitavam em suas obras não era exatamente a mesma coisa. Mas creio que entendo o que ela buscava atingir. Você captava esta outra sensação, mas não sabia o quanto aquilo era ou não uma sugestão". Ainda que os objetos tenham sido elaborados para uso público, a *performer* presumida, a usuária ideal, era a própria Abramović. Os trabalhos eram o que havia de mais didático em Marina, transmitindo uma espécie de generosidade autoritária: o público era livre para usá-los, mas em última instância, o objetivo era sentir-se da forma como Abramović se sentia com eles. E com frequência fazia performances em suas peças. Quando mostrou os trabalhos *Dragon* em Düsseldorf no ano seguinte, uma das peças estava a quatro metros e meio do chão; Abramović permaneceu ali deitada, igual a

quando se dependurou em um pedestal em St. Simeon Stylites, enquanto o público usava as camas que ficavam abaixo, acessíveis sem uma escada. Para alguns, o ato de persuasão de Abramović para que as pessoas usassem os objetos e neles acreditassem era a verdadeira arte – eles eram meros símbolos de seu carisma –, embora Marina acreditasse piamente em suas qualidades curativas e energizantes.

Durante os sete anos seguintes, Abramović faria variações e elaborações dos objetos transitórios. Eram mesas, cadeiras, plataformas, travesseiros e bancos, muitas vezes com dimensões exageradas e sempre embutidos em algum lugar com um grande cristal ou outro mineral provedor de energia. No lugar de "transitórios", em termos de carreira esses objetos poderiam ser mais apropriadamente cunhados de "transicionais". O didatismo benevolente – use isso, você se sentirá melhor – poderia facilmente deslizar, nas mãos erradas, para um dogmatismo *New Age*. Esteticamente, os objetos pareciam aspirar à beleza, mas sua aparência volumosa e obtusa tornava isso impossível. Apesar da seriedade das intenções de cura, havia algo deliberada e irreconhecidamente cômico nos objetos, em especial pelo tamanho desproporcional, *Alice no país das maravilhas* – como cadeiras que faziam os pés das pessoas penderem no ar.

Para a exposição *Os amantes*, no Stedelijk, em junho de 1989, Abramović e Ulay trabalharam separados no que foi originalmente um empreendimento conjunto, à maneira como fizeram no filme sobre a travessia da Grande Muralha da China. Dividiram o espaço de exposição na metade e produziram trabalhos independentes. Abramović apresentou os objetos transitórios de se sentar, se deitar e ficar em pé da apresentação de Miro, novos trípticos de cobertores minerais fixos à parede, feitos de obsidiana floco de neve, hematita, crisocola, barro vermelho, quartzo rosa e quartzo claro. O público deveria pressionar a cabeça, o coração e o sexo contra os travesseiros para absorver a energia. Também reeditou o filme de Grigor e transformou-o em uma instalação em vídeo espalhada em vários monitores colocados no chão, debaixo de guarda-chuvas protetores. Por último, expôs dois vasos vermelhos da altura de duas pessoas (como os de *Die mond, der sonne*), um brilhante e um fosco, deitados no assoalho e unidos na parte superior – estavam simbolicamente unidos, mas aparentemente desabavam. Ela chamou a peça de *The lovers* (Os amantes). Ulay fez uma apresentação de slides da China, que Abramović odiou (era como a *National Geographic*), mas a contragosto apreciou a outra obra solo: algumas pegadas feitas de vidro. Cogitaram fazer catálogos separados para a exposição, mas ao final fizeram um dividido em duas partes, com o artigo de Thomas McEvilley, "Great wall talk", como ponte. Nessa época Marina havia se afastado de

McEvilley em protesto contra sua amizade com Ulay. “Ela decidiu que o rancor que tinha de Ulay era sério e não iria embora, e acabei recebendo uma parte”, afirma McEvilley. “Isto conduziu a um período de doze anos nos quais Marina basicamente não falaria comigo.” Nos preparativos para a exposição, se Marina e Ulay se encontrassem na mesma sala, ficavam eriçados. “Ela era a que ficava bem agressiva com o ódio”, McEvilley recorda. “Mas quando agredido, Ulay contra-atacava.” Dorine Mignot foi a curadora encarregada de manter o projeto integrado. “Marina estava muito triste, muito chateada e confusa”, lembra Mignot. “Eu nunca a vira daquele jeito antes. Testemunhei parte de sua raiva e os sentimentos desesperados se transformarem em uma nova energia. Ela disse: ‘Está bem, vou mostrar a ele como sou boa. Também posso fazer isso sozinha’.”

Quando Marina estava na Inglaterra para a abertura de sua exibição no espaço de Victoria Miro, conheceu o videoartista Charles Atlas, residente em Nova York. Ele e Marina foram incumbidos de fazer um pequeno vídeo juntos para um programa da TV espanhola chamado *El arte de video*. Não era uma boa combinação: Atlas provinha do universo gay, da dança e dos clubes de Nova York, um mundo de extravagância, abjeção e políticas de identidade; as preocupações de Marina sempre foram as da autenticidade, da disciplina e da transcendência rigorosas. “Mas meu pensamento inicial”, comenta Atlas, “era de que, se ela era tão corajosa como parecia ser, aceitaria o desafio”. Foram juntos a um café, onde Marina comeu um grande pedaço retangular de bolo e Atlas escolheu um saboroso bolo redondo. Os dois notaram essa inversão masculino/feminino de imediato, e acharam aquilo hilário. Com esse reconhecimento, sabiam que conseguiriam trabalhar juntos.

Atlas visitou Marina em Amsterdã, e desenvolveram três conceitos possíveis para um vídeo. Um deles era ideia de Atlas: assistindo aos antigos trabalhos de Abramović, retornando a sua carreira solo em meados dos anos 1970, reparou como ela ficava bem em closes cinematográficos (tal como no filme de Grigor). Também adorou a performance com Ulay em 1978, *Three*, quando se deitaram com a píton e tentaram chamar sua atenção. Com uma lógica direta, Atlas concluiu que a única maneira de combinar um bom close de Abramović com o uso de cobras era colocar cobras sobre sua cabeça. Não foi necessário persuadir Abramović. Já tinha duas cenas em mente: esfregar os pés agressivamente, recitando informações biográficas em fragmentos curtos. Abramović sofria para escolher qual dos três conceitos utilizar. Atlas ficou assombrado com esse imperativo imaginado de reduzir tudo a um mínimo, e simplesmente sugeriu que

eles usassem as três ideias no vídeo, que chamaram de *SSS*. Visualmente, era o vídeo mais complexo que Abramović ousara fazer até então, com a maior quantidade de cortes; para Atlas, era o vídeo mais simples e com a menor quantidade de cortes. Atlas despertava em Marina o gosto pela extravagância estética que estivera latente nela há muito tempo. Filmaram o vídeo em Madri. Abramović usava uma pequena coroa de madeira enquanto tentava sustentar o peso inesperadamente grande de diversas cobras – uma das quais era venenosa – deslizando por sua cabeça, pescoço e ombros. Fitou a câmera com uma expressão dura de Medusa, desafiando o espectador a olhá-la.

O conceito da cobra sobre a cabeça desenvolveu-se em uma nova série de performances no início dos anos 1990 chamada *Dragon heads* (Cabeças de dragão). Chrissie Iles, uma curadora que Marina havia conhecido em Amsterdã em meados dos anos 1980, convidou-a para apresentar a composição no Museum of Modern Art Oxford em maio de 1990. Seria a primeira performance de Abramović desde a ruptura com Ulay, quase dois anos antes – seu mais longo hiato de apresentações. Abramović atraía a atenção, dramática, usando um vestido de noite curto, meias e uma maquiagem pesada. Sua cadeira estava rodeada por blocos de gelo, dispostos para manter as cobras longe do público. Iles encontrou um manipulador de cobras local com um cartão que dizia: "Homem animal" como um xamã aborígene. Este, antes de o público adentrar o espaço, pousou quatro pítons grandes e uma enorme jiboia sobre uma Abramović determinadamente calma. Uma delas escorregou de sua cabeça e começou a se enrolar em torno do pescoço. "Eu sentia um pânico terrível e minha pulsação estava disparada, e quanto mais forte pulsava, mais a cobra apertava", diz Marina. "Então tive de aprender a relaxar em pânico." Quando o público entrou, ela conseguiu engolir o medo: as cobras deslizavam em volta dela, explorando cada centímetro, enrolando-se em padrões lascivos sobre suas pernas, colo, ombro, cabeça e pescoço. A performance durou uma hora. Abramović acreditava que o caminho que as cobras percorreram ao redor de sua cabeça e torso não eram casuais: seguiam as linhas de energia em seu corpo, tal como ela seguira as linhas de energia do dragão mítico sobre a Grande Muralha, daí o nome *Dragon heads*. Durante alguns anos seguintes, e em várias galerias na Europa e Estados Unidos, Abramović apresentaria a obra com variações: sentada em uma cama de hospital, calçando todo o assoalho da galeria com gelo e, pela primeira vez desde 1977, apresentando-se nua.

O hiato de Abramović das performances não foram exatamente quarenta dias no deserto. Na verdade, aumentara o ritmo de trabalho desde que rompera com Ulay,

investindo toda a sua energia para converter dúvidas, temores e inseguranças em energia produtiva: em 1989 e 1990, seus múltiplos objetos transitórios foram exibidos em *Kunsthalles* e galerias na Antuérpia, Düsseldorf, Dinamarca, Paris e Montreal. Abramović estava em busca de legitimação, ou melhor, de salvação, na imagem pública de uma transição sem emendas para uma prolífica carreira solo. Recusou-se a se entregar a um estado de desolação, a permanecer dentro dele em silêncio por um tempo e ver o que poderia acontecer. Ao contrário, toda a sua vida era um campo de batalha contra Ulay e uma guerra contra a sua tristeza. Era uma luta que exigia um investimento ainda maior de energia para sustentar. Mas em sua barragem de novos compromissos e novos projetos, a tristeza persistia. Sozinha, sentada e olhando através das enormes janelas de sua casa, certo dia viu Ulay descendo a rua com sua nova esposa, Song, que estava grávida. À Marina, parecia que Ulay tinha tudo e que ela, de um lado para o outro em sua enorme casa vazia, seus múltiplos objetos em andamento e um namorado bonito e oportunista, ainda não tinha coisa alguma. Não suportava ficar na mesma cidade que Ulay e decidiu montar uma nova base em Paris.

Ela e Ulay estavam ambos na mesma exposição, ainda que separados, no Centro Pompidou naquele verão: *Magiciens de la terre* (Mágicos da terra). Pinturas míticas aborígenes, mandalas tibetanas, objetos vodus de Benin e outras peças do tipo eram exibidas ao lado de trabalhos de artistas ocidentais de qualidade talismânica ou espiritual, ou alguma ligação com culturas não ocidentais. Mas apenas os objetos transitórios de Abramović possuíam um franco valor de uso e uma intenção de cura. Para o curador, Jean-Hubert Martin, Abramović e Ulay estavam na frente em termos de globalização, troca cultural e envolvimento com as culturas primitivas que pretendia explorar. “Estavam entre os poucos artistas da época que realmente guardavam um interesse profundo em encontrar artistas e personalidades de outros países e tentar armar um diálogo com eles”, afirma Martin. *Nightsea crossing conjunction* exemplificava esse diálogo, e Martin utilizou uma imagem dela para a publicidade de *Magiciens de la terre*.

Quase imediatamente após essa exposição, a apresentação conjunta de Abramović e Ulay, *The lovers,* estava agendada para chegar ao Pompidou. Marina obteve um incentivo do museu e mudou-se para um ateliê próximo (ela ainda supervisionava a distância a reforma de sua casa no canal em Amsterdã, enviando ordens por fax). Vivendo em Paris, organizou a instalação de *The lovers* e trabalhou em uma exposição, na Galeria Charles Cartwright, das fotos de mudras que havia tirado na Grande Muralha, de seu guia Dahai Han. Danica ficou muito contente de comparecer à abertura de sua

apresentação: enfim, sua filha estava sendo reconhecida em Paris, o centro da cultura e do refinamento.

Marina Abramović, *Dragon heads*, Caixa de Pensions, Barcelona, 1993.

22

Biografia

Marina em Binnenkant, nº 21, durante a filmagem do documentário sobre ela e Ulay, *An arrow in the heart*, 1991.

Marina e sua amiga e artista Rebecca Horn (esquerda), com Yannick Vu em Maiorca, 1993.

O Museu do Louvre fechava às terças-feiras. Abramović caminhava entre as galerias escuras e desertas, com exceção de seguranças ocasionais. Era uma das artistas

convidadas a pesquisar o museu após o fechamento para produzir uma obra inspirada em uma peça específica, e aguardava que algum artefato antigo a escolhesse. Por algum motivo, o projeto jamais se concretizou, mas durante diversas semanas, Abramović jejuou às segundas-feiras para se tornar mais receptiva durante sua tateante caminhada no dia seguinte. Em certa terça-feira na galeria mesopotâmica, sentiu-se de súbito extremamente excitada. Estava ávida, ansiosa, desesperada por um homem, e cogitou abordar um segurança. Quando deixou a sala, a sensação apazigou-se. Mas, ao voltar, aquilo a tomou novamente. Investigou qual era exatamente a área estimulante: um antigo totem de fertilidade. A função ritualística original do objeto ainda surtia algum efeito, ao menos em Marina.

Agora na metade de seus 40 anos e livre da ambivalência de Ulay, Marina tinha uma libido mais forte – e mais sensível – do que nunca. Ainda alegava se sentir gorda, feia e indesejada, mas ter namorados a fortalecia, por um tempo, contra a insegurança. Embora Delgado ainda fosse seu homem principal, Marina tivera muitos relacionamentos nos anos seguintes a Ulay, às vezes justapostos, embora com frequência conduzidos em regiões discretas da Europa. Houve visitas relâmpago e flertes (escreveu ao curador David Elliott: "Eu quero te dizer que você está na lista de meus três homens favoritos")[9]. Alanna Heiss, a fundadora da P.S. 1 Contemporary Art Center, em Nova York, que Marina conheceu em suas visitas ao final dos anos 1970, recorda de homens hipnotizados por Marina, e de ela gostar de representar o papel de hipnotizadora. Marina não excluía mulheres de seu transe, nem competia com elas. "Só encontrei satisfação no comportamento sedutor de Marina", Heiss recorda. "Eu não apenas admirava aquilo como gostava de assistir. Ela tinha a capacidade de alcançar uma intimidade quase instantânea quando gostava de você. É o mesmo tipo de habilidade que os verdadeiros políticos possuem."

Os poderes de sedução de Marina não aliviavam seu sofrimento por Ulay; na verdade, nunca estivera tão intenso. No fim do inverno de 1991, ambos participaram – separadamente, é claro – de um documentário de uma hora para a TV alemã sobre seu rompimento, chamado *An arrow in the heart* (Uma flecha no coração). Marina foi entrevistada em sua casa em Binnenkant, que havia renovado com espaços amplos, assoalhos perfeitos de madeira, paredes brancas, limpas e longas cortinas brancas sobre as janelas. Na cena de abertura do documentário, Marina senta-se no chão em um amplo quarto às escuras, procurando o filme de seu encontro com Ulay na Grande Muralha. "Eu não quero vê-lo, eu não quero falar com ele", ela diz ao entrevistador[10]. Enquanto isso, a

parte de Ulay no filme se passa no que parece ser um armazém bombardeado. Era na verdade um edifício abandonado no centro de Amsterdã, que Ulay ajudava a transformar em um novo espaço artístico (batizado depois de W139). Ele deu suas entrevistas enquanto perambulava pelo espaço desolado, abrindo caminho entre o cascalho e a madeira quebrada, e acendendo um fogo para se aquecer – como se aquele fosse seu ambiente habitual, e não um estratégico. "Este foi um período em que Marina me odiou até a sujeira debaixo das unhas", relata Ulay. Ele deve ter desfrutado da oportunidade para representar-se como o mais "real" e vulnerável dos dois, tremendo ao lado da fogueira como um vagabundo, um monge ou um personagem de um filme de Werner Herzog, enquanto Marina, a diva infeliz, perambulava inquieta em seu palácio solitário. A própria Marina fez muito para facilitar esse contraste em seu comportamento teatral autoindulgente: longas sequências mostram-na andando pela casa sem propósito, olhando pelas janelas e buscando algo no espelho enquanto faz sua maquiagem, inspecionando, em seguida, languida e discretamente como havia ficado – um retrato acurado de sua devastação e carência na época, talvez, mas transformado em um grande melodrama.

Questionada no filme acerca das razões para o rompimento, Marina diz: "Exigi demais dele. Isto o levou a um tumulto em seu dia a dia". Ulay oferece: "Anonimato é parte de minha liberdade, e não o que as pessoas projetam na lenda Ulay/Abramović" e "A ideia da abstinência me fascinou, mas talvez tenhamos subestimado o que ela poderia fazer ao nosso relacionamento". Enquanto Marina sempre se sentia como a vítima do relacionamento, vulnerável às infidelidades e evasões de Ulay, no filme, ele revela como Marina também podia magoar os sentimentos *dele*. A coisa mais dolorosa que podia fazer – e o fez – foi "me ignorar", ele diz[11]. Ao final do filme ela faz exatamente isso. Deveriam encontrar-se – pela primeira vez depois de dois anos – do lado de fora da estação de trem em Amsterdã. Filmados a distância, aproximam-se um do outro, mas no último segundo ela passa rapidamente por ele, sem um contato visual ou um reconhecimento.

Certa noite, Marina assistiu pela primeira vez ao documentário pronto em Binnenkant, com sua antiga amiga (e depois de Ulay, ainda mais íntima) Rebecca Horn, que traduzia do alemão para Marina. Ela ficou tão incomodada com a imagem de Ulay no filme como uma figura beatificada que teve um ataque imediato de enxaqueca e permaneceu de cama por três dias.

Marina em seu local de trabalho nas minas de Soledad, Santa Catarina, Brasil.

Trabalhando com os mineiros no Brasil para cortar o quartzo.

Várias vezes nesse período, Marina viajou ao Brasil para procurar cristais e minerais para seus objetos transitórios. Uma das viagens, em 1991, durou três meses e foi financiada pelo galerista parisiense Enrico Navarra. Delgado apresentou-o a Marina, e agiu como intermediário para o negócio que almejavam: Navarra deu a Abramović

assombrosos 125 mil dólares para que produzisse uma nova série de trabalhos minerais, em troca da propriedade imediata de três séries concluídas de objetos, mais os 50% habituais nas vendas dos trabalhos restantes que fizesse. Caso essas obras fossem vendidas pelo valor integral – três grandes geodos eram cotados a 90 mil dólares, e uma instalação de cristais de quartzo, a 75 mil dólares – seria um bom negócio tanto para Abramović quanto para Navarra[12]. Mas nos aborrecidos mercados da arte no início dos anos 1990, os objetos não vendiam bem. Navarra não se importou. Era a chance de ser atraído para dentro da nuvem de Marina, o que incitou a sua filantropia. "Eu estava totalmente seduzido por seu modo de abordar a arte", ele afirma. "Eu sabia que não seria fácil ou um bom negócio, mas ao fazê-lo tinha a impressão de que não era apenas um comércio."

Na viagem financiada por Navarra ao Brasil, Abramović fez um trabalho fotográfico do lado de fora das minas no estado de Santa Catarina: deitou-se em um banco ao lado de uma pilha de cristais de ametista, com a intenção de absorver sua energia acumulada e "aguardar uma ideia". (Ela usava as botas que utilizara na travessia da Grande Muralha da China.) Foi um exemplo muito raro, ao menos admitido, de uma ocasião em que Abramović teve um bloqueio criativo – e mesmo quando isso acontecia, ela conseguia criar uma obra decente a partir daquilo, lidando por algum tempo em seu estado de espírito menos confortável de entrega e paciência.

Abramović sentiu-se culpada por "roubar cristais da terra" em lugares exóticos como aquele, mas sugeriu em uma entrevista que a motivação era o seu sentimento crescente de responsabilidade social enquanto artista.

> Estou muito ciente de que estou perturbando um equilíbrio fino e precioso. Mas por outro lado creio que vivemos numa era em que nos deparamos com a emergência: nossa consciência separou-se totalmente de nossas fontes de energia. Eu quero reproduzir esta consciência. Se apenas algumas poucas pessoas desenvolverem uma nova consciência e abordarem a ideia da unidade entre corpo e alma e o cosmos, o benefício será muito maior do que o dano que causei. Muito em breve não precisarei mais de cristais. Seria certamente uma catástrofe se todos começassem a retirar cristais da terra[13].

Em outra viagem, Marina visitou o remoto assentamento de Serra Pelada, que havia testemunhado uma das maiores corridas do ouro da história brasileira nos anos 1980 e então parecia uma Sodoma e Gomorra. Dezenas de milhares de corpos quase nus e

cobertos de lama amontoavam-se em um enorme abismo que costumava ser uma montanha. Ouviu uma história de que Steven Spielberg havia tentado filmar uma cena para o filme de *Indiana Jones* ali pouco antes de sua chegada, mas um membro da equipe havia sido assassinado. No meio dessa atmosfera sem lei, dezenas de garimpeiros também morriam em deslizamentos e acidentes todo mês. Com a morte tão onipresente, Abramović concebeu o que talvez fosse a sua obra mais eticamente arriscada até então, mas não conseguiu organizar a logística necessária: um vídeo que seria chamado *How to die* (Como morrer). Queria intercalar mortes de óperas clássicas (reencenadas por Abramović) com as mortes reais dos garimpeiros. Música de ópera soaria no equipamento de anúncios públicos que às vezes emitia uma sirene de alerta sempre que algum acidente mortal acontecia.

Marina retornou ao Brasil em fevereiro de 1992, a convite do Instituto Goethe, em uma aventura com um grupo de artistas comparável à viagem à Ponape, 12 anos antes. No aeroporto de Frankfurt, Marina encontrou o artista português Julião Sarmento, a quem conhecera no final dos anos 1970, em Belgrado; eram amigos desde então. Quando chegaram ao Rio de Janeiro, depois de um voo de 15 horas, Marina insistiu que não estava cansada, e para provar o que dizia prometeu a Julião que nadaria imediatamente cinquenta vezes a extensão da piscina do hotel. Julião não ficou nem um pouco surpreso quando ela mergulhou e cumpriu a promessa. O grupo de artistas que viajava rumou para o norte, até Belém, no estado do Pará, e adentrou uma embarcação que subiria o rio Amazonas. Um dos acampamentos remotos onde o grupo se deteve era, como em Serra Pelada, povoado exclusivamente por homens garimpando em busca de ouro. Por coincidência, chegaram no dia de um concurso de beleza (com prostitutas visitantes como competidoras) chamado *Miss bumbum*. Julião traduziu o evento para Marina, que persuadiu o organizador da viagem a levar, a ela e Julião, ao grupo de jurados da competição. "Estamos em um bar, um *saloon*, no meio da Amazônia com cerca de cem homens, todos armados e com caras de mau", recorda Julião. "Eu tento ser muito discreto. Como estava Marina? Estava muito esguia, em forma. Um vestido apertado, vermelho, *vermelho*, e saltos *deste* tamanho. E eu disse merda, vou ser assassinado hoje à noite."

A vida no barco era calma e silenciosa. Marina dormiu em uma rede, nadou o rio (apesar do medo de tubarões, ela não se assustava com as piranhas), e passou longos dias preguiçosos sentada no deque contemplando a floresta. Filmada pela equipe de um canal de TV alemão, Marina aparece sentada picando legumes enquanto o barco subia o rio. O

homem por trás da câmera, Michael Stefanowski, era o perfeito oposto de Paco Delgado: gentil, delicado e modesto, mais velho e de uma beleza nem um pouco convencional; fumante inveterado, curioso mas pouco identificado com as diversas buscas de Marina por pureza, e certamente nada interessado em tomar parte de qualquer notoriedade que ela tivesse em sua carreira. Stefanowski encontrou Marina pela primeira vez brincando com uma cobra no começo da viagem. Um dia, contudo, ele atraiu a formidável atenção *dela* apanhando uma borboleta azul na floresta, a espécie que até as tribos locais achavam impossível de apanhar, e entregando a Marina como um presente.

Stefanowski estava casado na época, embora o relacionamento estivesse "exaurido". Começou a visitar Marina sempre que ela estava na Europa (Hamburgo, Berlim, Paris ou Amsterdã). Marina sempre o chamava por seu sobrenome ou pelo apelido que ela lhe deu, *slatki*, e que significava "doce, bonito". Ele fortaleceu Marina e neutralizou seus ataques persistentes de insegurança e ansiedade. "Marina são duas pessoas diferentes: a artista e a menina tímida", diz Stefanowski. Ele era quieto o bastante para dar o espaço suficiente no relacionamento à Abramović artista, era afetuoso e razoavelmente digno de confiança para confortar e cuidar da Marina menina. Entre seus muitos relacionamentos no início dos anos 1990, tendo alguns deles durado anos de forma intermitente, a relação com Stefanowski sobressaiu. Viajaram juntos à Tailândia e às Maldivas, Marina deleitando-se na ilha paradisíaca, posando para fotos com uma bola de praia, parecendo uma modelo glamorosa dos anos 1950. Pediu Stefanowski em casamento. Ele não viu por quê.

Marina, àquela altura, havia rompido com Delgado, mas um golpe de despedida a fez, em novembro de 1993, escrever uma *declaração* – uma espécie de acordo de divórcio – afirmando: "Por este, Marina Abramović transfere todos os direitos de propriedade sobre os seguintes objetos de arte... a Francisco Delgado"[14]. A lista incluía as obras *Dragon* e vários outros objetos transitórios. Delgado deve ter sentido que tinha direito sobre eles, já que facilitara e negociara a sua produção. É um sinal da vulnerabilidade de Marina que tenha aceitado mesmo redigir esse documento.

Por volta dessa época, Marina perdeu outra ligação de seus muitos anos com Ulay: sua amada pastora alemã Alba faleceu, mas não antes de Marina orquestrar uma morte sadia, autêntica e digna para ela. Alba estava cada vez mais frágil e não podia subir os degraus da casa em Binnenkant. Marina levou-a para que passasse seus últimos meses em Maiorca, na casa de seu amigo Toni Muntana Vidal. "Construímos uma casa para ela, para que pudesse estar na natureza. Eu não queria que ela morresse em um hospital",

afirma Marina. “Nós lhe demos vitaminas e ela realmente quis morrer uma morte natural. Foi enterrada debaixo da árvore.” Era a espécie de morte que Abramović planejava para si – caso surgisse devagar e previsível, sob seu controle. Se tivesse de ser súbita, escreveu por volta dessa época, preferia morrer por uma picada de cobra e não em acidente de automóvel[15].

Em uma carta a Victoria Miro em outubro de 1992, Marina escreveu: “Para mim este ano foi muito desgastante, e trabalhei mais do que nunca em minha vida. Mas o ano que vem parece muito pior”. Marina prosseguiu em sua vida nômade, mas esta não era tão divertida e pioneira como antes. Seu estilo de viagem e suas providências diárias tornavam-se cada vez mais agitados. Tal como fizera junto com Ulay, continuou a transitar entre França, Holanda e Alemanha, mas agora essencialmente para cumprir com seus crescentes compromissos como professora – sua única fonte estável de renda, uma vez que os objetos de cristal não vendiam bem. Deu aulas na Universidade de Artes em Berlim e garantiu um posto temporário na École des Beaux-Arts enquanto vivia em Paris. Quando esse trabalho terminou (a artista Annette Messager recebeu o posto em dedicação exclusiva no lugar dela), começou a dar aulas em Hamburgo.

A irrupção nos deveres como professora refletia o novo didatismo na vida e na obra de Marina em geral. Tal como gostava de coreografar as ações do público em seus objetos transitórios, Marina tinha muito prazer em dirigir a vida de seus alunos. Fazia com que confessassem e confrontassem tudo: suas motivações como artista, seus hábitos pessoais, temores e sonhos. Marina aproximava-se dos estudantes com o mesmo comprometimento e a mesma intensidade de uma performance. Era um método exaustivo, e o único tipo de relacionamento que a interessava: uma relação amorosa total e esgotadora, mas na qual seus estudantes se tornavam seus acólitos, de modo que uma distância segura poderia ser preservada. Fazia-os passar por rigorosos exercícios corporais e jogos de confiança elaborados para construir sua força de vontade e “energia” (esta se tornava a palavra favorita de Marina) e aumentar seus poderes de concentração. Ela queria que eles fossem capazes de produzir o mesmo campo de forças que ela gerava em suas performances. Mas, em geral, os artistas que trabalhavam na arena viva naquele momento não estavam criando aquele tipo de performance intensa, eticamente desafiadora, fisicamente perigosa, de longa duração ou pessoalmente catártica para o qual Abramović os estava treinando; tendiam a criar “situações” férteis e sem confronto envolvendo interação social cotidiana, como refeições sobre uma mesa. Nenhuma força de vontade era muito necessária.

Próximo ao fim de 1992, Abramović ganhou uma bolsa da DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst, serviço alemão de intercâmbio acadêmico), que lhe concedeu um saudável estipêndio, um apartamento e estúdio em Berlim, e uma exposição no Neue Nationalgalerie ao final do ano de sua permanência na cidade. Marina deixou o apartamento em Paris e estabeleceu uma nova base temporária em Schluterstrasse, em Charlottenburg. Rebecca Horn tinha um estúdio em Berlim, e Marina passava grande parte do tempo com ela, muito necessitada de sua força durante os anos emocionalmente frágeis pós-Ulay. (Viajaram juntas a Maiorca e à ilha de Hidra, onde Horn persuadiu Marina a nadar e "perder o medo do alto-mar" e também dos turbarões, como escreveu mais tarde – um medo que tinha desde que passava os verões em Premantura quando criança.)[16] Em Berlim, Marina também conquistou uma importante amizade com Klaus Biesenbach, o fundador do novo instituto de arte Kunst-Werke. Como observaram os Heiss, Biesenbach ficou encantado pela vitalidade e pelo poder sedutor de Marina: "Sempre pensei nela como a grande dama da performance e quando cheguei imaginei uma avó se aproximando", relata Biesenbach. "Mas daí Marina apareceu – e foi uma boa surpresa." Tiveram um caso passageiro e Marina tornou-se mentora do jovem e ambicioso Biesenbach, embora formassem aos poucos um vínculo mais horizontal, sutil e crítico.

O estúdio de Marina em Berlim foi o primeiro que ela teve depois que deixou a Iugoslávia. Ela precisava dele para produzir uma nova variedade de objetos transitórios e planejar sua maior produção no palco até então: *Biography* (Biografia). Era a história de sua vida transformada em teatro. Abramović e Charles Atlas, o diretor, encenaram *Biography* primeiro em Madri e a desenvolveram ao longo de 1992 com performances em Kassel para Documenta 9 – onde Abramović também mostrou uma nova série de objetos transitórios sobre estacas chamada *Inner sky* (Céu interior) –, e em Viena, Frankfurt e Berlim. Escreveu um fax a David Elliott por volta dessa época:

> Fiquei muito desapontada que não tenha podido assistir a *Biography*, em particular a gloriosa última cena comigo a seis metros do chão, segurando duas cobras nas mãos como uma estátua grega, e abaixo quatro cães negros famintos devorando uma pilha de ossos brancos (foi muito difícil fixar os pequenos microfones ao redor de seus pescoços). Para a abertura do Kunsthalle Wien, 3.250 pessoas vieram para a performance e me senti uma estrela de rock[17].

O que Marina não disse no fax foi que, enquanto estava suspensa no palco, segurando cobras e ereta com os braços para fora, em estilo cruciforme, tinha os seios à mostra. Isso não era novidade em uma performance de Abramović, mas seus seios sim eram novos. Em uma de suas viagens ao Brasil, Marina os aumentou. Atlas não reparou de início. "Anos mais tarde, quando me dei conta, foi tipo meu deus, *é claro* que ela quis mostrá-los! Talvez por isso tenha sido tão fácil fazer a cena!" (Nas muitas atualizações e adaptações de *Biography* ao longo dos anos, essa cena foi a única a permanecer intocada.) McEvilley notou os seus novos seios de imediato e, quando perguntou sobre eles, Marina respondeu: "Não pergunte, apenas curta".

A decisão de Marina em fazer a operação foi bem espontânea. Durante um jantar em uma das viagens ao Brasil, Kim Estive – um colecionador e proprietário de terras que hospedou Marina e providenciou sua visita a diversas minas – apresentou a artista a um cirurgião plástico chamado Luiz Paulo de Azevedo Barbosa. Ele havia sido aluno do "inventor" da cirurgia de aumento dos seios, Marina recorda, e por isso sentiu-se em boas mãos (e permaneceram amigos). Embora a decisão de fazer uma cirurgia tenha sido espontânea, o desejo compulsivo de Marina por autotransformação remontava a sua infância, quando girou no quarto da mãe, torcendo para cair com o rosto no chão e destruir o nariz. Mas levou mais algum tempo para converter essas tendências profundamente arraigadas em uma realidade planejada, aos 46 anos. A principal motivação não foi a de continuar a expor sua pele em performances à medida que envelhecia – no estado mental elevado de uma performance, ela nunca sentia timidez com o corpo. A compulsão adveio com a insegurança em sua vida pessoal. A renovação de Delgado em Marina a fez se sentir bonita de novo, mas foi uma vitória muito delicada que a deixou tão inadequada quanto legitimada: Delgado inflou a importância da aparência física em Marina e em seguida trocou-a por uma mulher mais jovem.

Abramović utilizando sua obra *Inner sky*, em seu estúdio em Berlim, 1991.

Embora a operação tenha obtido os resultados desejados – mais confiança em sua vida privada –, ela constituiu uma decisão pública também. Glamour e beleza eram imperativos que Marina impunha a si mesma, e mais intensamente à medida que mergulhava mais fundo na esfera pública. A cirurgia foi uma submissão completa a uma imagem externa de si mesma, a uma imagem nos olhos de outras pessoas. A transformação foi sintomática de uma mudança que Velimir, sempre um observador mordaz da irmã, percebeu após a ruptura com Ulay. A seus olhos, ela perdia interioridade, e apenas reagia a expectativas sociais e artísticas. Tornava-se nada mais do que um espelho para as pessoas, refletindo os seus desejos. "Um espelho é como um vazio", afirma Velimir. "Você vê o que o espelho reflete; não pode ver o espelho em si. Marina permanece um catalizador, não exatamente voltada para si própria." Velimir achava que Marina estava desaparecendo como indivíduo, embora isso não fosse necessariamente uma mudança negativa. "Talvez seja a mudança pela qual todo sacerdote precise passar. Você não pode ser um sacerdote se for uma pessoa voltada para si." A metáfora que Marina começou a utilizar – independentemente do julgamento de Velimir –

era a de uma tela. Ela se tornava, em vida e em suas performances, uma tela sobre a qual as pessoas projetavam livremente suas expectativas.

Biography não era uma performance sacerdotal de sacrifício ou de obstinada passividade como *Dragon heads*, e não coreografava curas ao público como os objetos transitórios. Mas cumpria uma função na conversão de Marina para a exterioridade, expondo o seu conteúdo transbordante. *Biography* era como um confessionário. Era constrangedor, confuso, muitíssimo autoindulgente, tendencioso, vergonhoso, reparador e iconoclasta – dissolvendo os dogmas da arte da performance que ela costumava prezar. Consistia basicamente nas reapresentações de Abramović de velhas obras editadas hermeticamente em cenas teatrais. Embora ela e Ulay tenham repetido diversas obras durante o período em que estiveram juntos, a ideia de criar uma produção teatral a partir das performances teria sido um anátema ao que ditava a *Arte vital*: "Sem ensaios. Sem fim previsível. Sem repetição. Vulnerabilidade ampliada. Exposição ao acaso. Reações primárias". No palco, nenhuma dessas regras se aplicavam, com exceção, talvez, da última. Marina adorava a possibilidade de trazer a dor e o sangue reais à arena na qual costumava abrigar simulações. Reapresentou o jogo de facas de *Rhythm 10* e, destilando *Thomas Lips* em duas cenas essenciais, chicoteou-se e cortou uma estrela de cinco pontas em seu abdome (dessa vez com a orientação direita, positiva), derramando sangue bem real todas as vezes. Suas performances com Ulay eram representadas por projeções divididas em duas cenas, Abramović de um lado, Ulay do outro, a velha colaboração agora dividida na expansão do palco. Marina sempre cultivou as eriçadas qualidades estéticas de suas performances, não na mesma medida de seus elementos experimentais e éticos, mas quase. Agora, no palco, ela poderia se concentrar mais nesses elementos formais, na "inscrição de marcas" que Richard Demarco identificou em sua obra. O elemento puramente biográfico das peças consistia em uma narração gravada de acontecimentos da vida de Marina, com uma sentença contundente cobrindo cada ano:

1948: Recusa a andar...

1958: Pai compra uma televisão...

1963: Minha mãe escreve: "Minha querida garotinha, sua pintura tem uma bela moldura"…

1964: Bebendo vodca, dormindo na neve. Primeiro beijo...

1969: Não me lembro…

1973: Ouvindo Maria Callas. Descobrindo que a cozinha de minha vó é o centro do meu mundo[18]…

Essa narrativa direta era uma oportunidade para Marina firmar certos mitos sobre si mesma, destilar sua infância em um regime militar mergulhado em heroísmos comunistas e fanatismo religioso. Realizava também alguns embelezamentos, como o de seu avô sendo o patriarca da Igreja Ortodoxa Sérvia e não o seu tio-avô. As histórias de Abramović também incluíam uma lista de seus humores e desejos desde a ruptura com Ulay, além de uma certa autoparódia estimulante: "Harmonia, simetria, barroca, neoclássica, pura, clara, reluzente, sapatos de salto alto, erótica, vira-se, nariz grande, bunda grande *et voilá*: Abramović, dramática, leite, vodca, prazer, prazer, vamos tomar táxi".

Depois de apresentarem *Biography* mais uma vez em Hebbel Theater em Berlim em 1993, Abramović e Atlas levaram a peça a Hamburgo e, em diversas adaptações ao longo de 1994, a teatros em Paris, Atenas, Amsterdã e Antuérpia. Abramović seguiria elaborando, atualizando e reapresentando a peça a cada par de anos, acrescentando novos episódios de sua vida, novas descobertas, novas construções. Quando Marina falava sobre *Biography*, era como que para justificá-la: "Foi um modo de me enxergar fora de mim, e ajudou a me distanciar da dor" que sofria por Ulay[19]. O palco lhe deu permissão inédita de ser divertida, extravagante, barroca. Foi uma espécie de terapia, mas talvez apenas no sentido em que uma atuação catártica é terapêutica: era obrigada a reiterar o apelo por reconhecimento diante de um público arrebatado, e eles nada poderiam fazer senão legitimá-la. De modo único em um trabalho performático de Abramović, a comunicação entre *performer* e público era uma via de mão única.

Uma justificativa mais persuasiva às indulgências de *Biography* seria a de que ela permitia que Abramović escancarasse o que mais temia: fracasso e fraqueza – em especial os sentimentos delicados desde que a história de sua vida culminou na ruptura com Ulay. Marina tinha o carisma de uma atriz, mas não a serenidade: sua intensidade se convertia em falta de jeito no palco. Ela não era exatamente a diva elegante que sonhava ser, apesar do ousado batom vermelho e o cigarro sedutor que segurava. Ela tinha consciência disso, e a acolhia. *Biography* abarcava dança, mesmo que tanto ela quanto Atlas soubessem que sua noção de ritmo não fosse excelente. Abramović gostava da cena brega em que permanecia de pé no palco acenando para a sua antiga vida: "Adeus, extremos, pureza, estar junto, intensidade; adeus, desconfiança, estrutura, tibetanos, perigo; adeus, solidão, infelicidade, lágrimas; adeus, Ulay"[20].

Marina Abramović/Michael Laub, *The biography remix* (Cobras), Festival de Avignon, Paris, 2005.

Ao apresentar *Biography* em Berlim, Abramović realizou a peça em Neue Nationalgalerie, no que seria a conclusão de sua bolsa DAAD. Expôs uma nova série de objetos transitórios – sete cadeiras altas de madeira diante de minerais sobre prateleiras. Marina documentaria a instalação ao lado de uma citação do Dalai Lama: "Uma vez atingida a prática da consciência superior... de nossa própria e livre vontade de nos abstermos de todas as atividades que envolvam os sentidos... não haverá necessidade de artistas"[21]. Abramović ansiava e temia esse dia. Ao retirar sua própria presença material das obras esculturais recentes e acrescentar as instruções para adquirir saúde, ela prescrevia o relacionamento das pessoas com as obras de arte e as imbuía com sua ética, de forma muito mais coercitiva do que jamais fizera em suas performances. Ao criar *Biography* e os objetos transitórios simultaneamente, Abramović parecia atada a meio caminho de cumprir o papel sacerdotal que Velimir reconhecera, no qual poderia se dissolver como pessoa e ser apenas um catalisador, um espelho, uma tela para as projeções alheias. Mas, por mais que tentasse, ela não poderia dissipar o próprio ego de

sua prática. Na verdade, ele parecia emergir de forma mais persistente e forçosa, quanto mais tentava expulsá-lo.

No dia seguinte à performance final de *Biography* em Berlim, pouco depois de sua abertura em Neue Nationalgalerie, Marina acordou, enfim, livre de sua programação de trabalho hiperativa. Mas descobriu que não podia se mexer. Sua vista estava turva e não conseguia escutar direito. “Foi um colapso físico absoluto”, recorda. O médico ordenou que descansasse.

23

Balcanização

Depois da cisão com Ulay, a relação de trabalho de Marina com Michael Klein também terminou. Ela queria uma ruptura total com o passado, e começou a buscar galerias em outro lugar. Julião Sarmento insistiu em recomendar seu galerista, Sean Kelly, um britânico que trabalhava em Nova York. Kelly formou-se artista antes de passar à curadoria, trabalhando com o Bath International Festival, na Inglaterra. Mudou-se em seguida para a filial de Nova York da galeria de L.A. Louver, e obteve destaque em um artigo de 1990 no *New York Times* sobre a tendência dos curadores de se tornarem revendedores[22]. Mas Kelly se separou de L.A. Louver no final de 1991 e agora estava, como Klein, mais como agente do que como mediador em uma galeria. Nessa época, expunha obras de Sarmento, Ann Hamilton e Rebecca Horn em seu *loft* no SoHo. Kelly respeitava o trabalho de Abramović, e diversas pessoas, incluindo Sarmento, encorajaram-no a conhecê-la. Ele sabia que um encontro era iminente, mas parecia aprisionado em uma espécie de aversão ao acaso fatalista: quando estava em Paris e esperava topar com ela, Marina tinha acabado de partir; quando deixava Berlim, Marina chegava no dia seguinte. "Na verdade, eu estava bem confortável com a situação", Kelly escreveu depois. "Embora eu fosse um grande admirador da obra de Marina, como curador guardava uma perturbadora preocupação de que seria incapaz de resistir à inelutável atração que sabia estar no cerne da arte e da personalidade de Marina. Em suma, estava preocupado de cair na lendária atração magnética de Marina"[23]. Sua intuição revelou-se correta.

No início do verão de 1992, Sarmento acompanhou Marina a Nova York para, enfim, apresentar os dois. Kelly recorda que Sarmento agendou um misterioso almoço "urgente" no SoHo, sem contar que haveria uma convidada surpresa. "Entrei e vi Julião sentado com uma mulher de cabelos negros de costas para mim", comenta Kelly, "e quando me aproximei da mesa ela se virou e eu descobri o que haviam armado". Sarmento não recorda dessa armação; insiste que avisou Kelly de que Marina estaria lá. Independentemente do que aconteceu, para Kelly o encontro guardou uma importância mítica. Durante o almoço, deu início a sua já evidentemente inútil resistência em trabalhar com ela. Ele havia acabado de deixar uma galeria, não tinha certeza se permaneceria em Nova York ou retornaria a Londres com o rabo entre as pernas, não

estava em condições de representar artista algum pessoalmente, o mercado de arte estava em recessão após um *boom* nos anos 1980 e, o mais importante, não possuía uma galeria. “Perfeito”, respondeu Marina. “Eu não quero um galerista com uma galeria. Em quero um galerista sem uma galeria. Você será capaz de me dar muito mais tempo.” Marina queria trabalhar com alguém que, como ela, estava prestes a entrar no mercado de Nova York, sozinho, pela primeira vez. Mostrou confiança em Sean Kelly quando ele estava cheio de dúvidas.

Como primeiro passo, Kelly visitou Marina em Amsterdã para examinar seu arquivo pré-Ulay e tentar investigar o que e como poderiam vender. A última vez que vira a documentação de suas performances solo foi em uma mostra em 1976, na De Appel, quando Abramović trocou de papéis com uma prostituta durante a abertura. Marina e Kelly passaram vários dias examinando fotografias de suas onze primeiras performances solo, de *Rhythm 10* a *Role exchange*, selecionando imagens que ou continham o espírito da performance ou isolavam um momento significativo dela. Concebiam as fotografias como autônomas, não tanto imagens ou diagramas das performances originais, mas como ilustrações que as insinuavam, com um valor estético próprio e independente (ainda que cada item fosse acompanhado da ficha com uma breve explicação da performance, redigida no estilo típico de Abramović, minimalista e dramático). Para *Thomas Lips*, acabaram escolhendo duas imagens das muitas do arquivo de Marina: um *close* do pentagrama sangrando no corte em seu abdome e uma imagem dela se chicoteando, salpicada de sangue. Selecionaram e produziram 12 imagens do tipo de suas performances solo e imprimiram 16 exemplares de cada (além do conjunto de Marina), prontas para o mercado de arte e para a história da arte.

Depois da agitação das performances de *Biography* nos anos de 1992 e 1993, Abramović e Charles Atlas começaram a trabalhar em um novo empreendimento que exigiria uma viagem ao que restava da Iugoslávia. Não havia voos a Belgrado em janeiro de 1994, e tiveram de voar até a Hungria e tomar um ônibus até a Sérvia. Foram parados em diversos pontos de inspeção enquanto seguiam pelo Vojvodina, passando por Novi Sad, onde Marina costumava lecionar, até que tarde da noite o ônibus finalmente adentrou Belgrado – uma cidade nas profundezas do inverno, da hiperinflação e do hipernacionalismo; o centro de controle de uma guerra étnica brutal. Saindo do ônibus, Atlas e Marina foram acolhidos por Vojo, que revelou de imediato que agora andava armado. Assim como todos em Belgrado. Embora a luta com a Croácia e a Bósnia jamais tenha penetrado a cidade, esta havia se tornado uma concentração de negociantes de

armas de um mercado negro dominado por mafiosos. Dias antes, alguém tocara o ombro de Vojo na rua, dizendo que os antigos combatentes como ele e os seguidores de Tito eram os culpados da atual confusão.

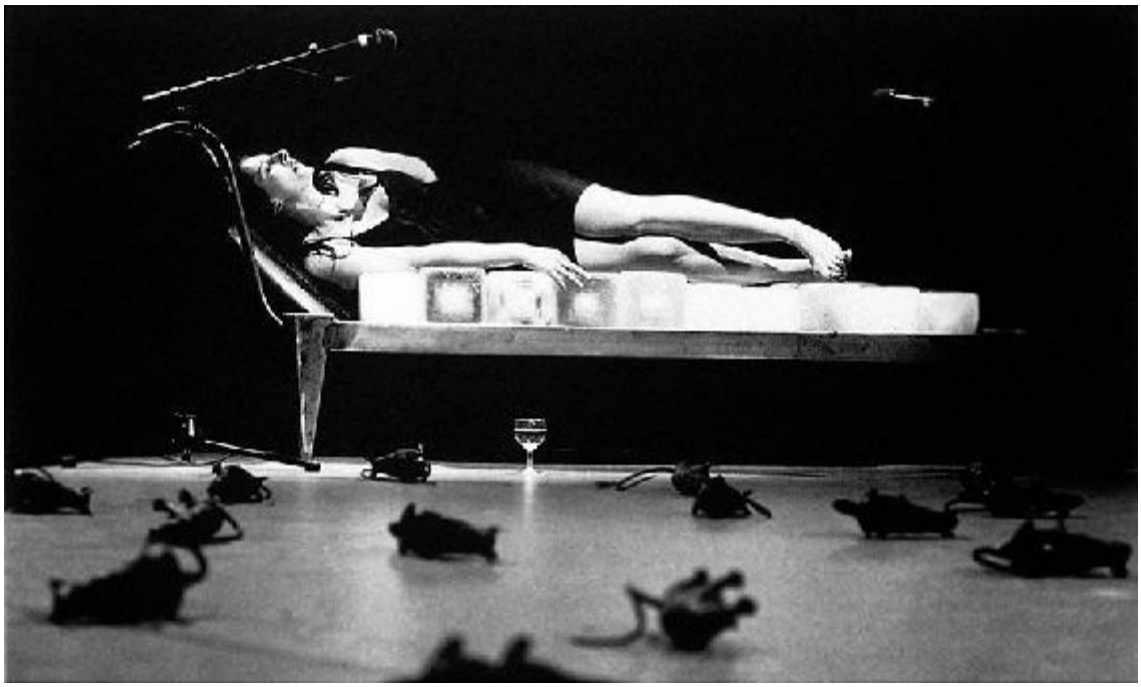
Marina trouxe para o pai as provisões que ele pedira do mundo exterior: objetos práticos como lâmpadas, papel higiênico, café e antibióticos. Danica pedira itens luxuosos, como batom e perfume Chanel. Marina adorou o contraste, que acima de tudo era a confirmação matriarcal de seu próprio amor à beleza e ao glamour. Marina deve ter se sentido culpada por estar tão longe da insanidade e pobreza nacionais que então acometiam sua família, seus amigos e velhos companheiros do SKC. Ela havia escapado em silêncio e em definitivo 18 anos antes, deixando seus compatriotas na entrada dos anos 1980, quando os sonhos de uma Grande Sérvia fomentavam a consciência nacional; além disso, estivera ausente enquanto a federação que Tito erguera começou a desintegrar em 1991, quando a Eslovênia e a Croácia declararam a independência. Agora que as guerras da Sérvia com a Croácia e a Bósnia se aprofundavam, e a limpeza étnica e o cataclismo econômico se desdobravam, o único modo de Marina se ligar à situação, de fazer algum tipo de oferenda a sua herança ou apaziguamento de sua culpa, era por meio da arte. Ela e Atlas planejaram gravar entrevistas com Danica e Vojo como material para uma nova apresentação no palco chamada *Delusional* (Delirante), uma ramificação muito mais sombria de *Biography*.

A única equipe de produção de vídeos em atividade em Belgrado possuía ligações com o desprezível governo de Milošević, mas Abramović e Atlas trabalharam com eles mesmo assim. Mais ninguém possuía gasolina para transportar o equipamento. "Não era um envolvimento consciente", afirma Atlas. Sentia-me num filme de guerra encenando um espião cômico que se envolvia com a Alemanha nazista. No café da manhã do hotel, todos os dias, o restaurante se enchia de homens esquivos de aparência suspeita conversando em voz baixa, em prováveis transações de armamentos. Marina e Atlas vagavam por supermercados, abismados com as prateleiras vazias, exceto por açúcar e detergente. Em visita aos antigos amigos de Marina, viram estoques de produtos em minúsculos apartamentos, salas de estar com pilhas de papel higiênico, banheiros convertidos em depósitos de carne. Na TV, croatas e sérvios trocavam acusações de atrocidades. O papel de Atlas e Marina na atmosfera de privação e miséria – perambulando, pesquisando, examinando – tornava surreal aquela terrível situação.

Danica recusou-se a ser entrevistada em casa para o filme – ficou preocupada com a sujeira e os vermes que a equipe de filmagem poderia trazer. A entrevista ocorreu,

como convinha, no palco de um teatro. Danica vestiu o seu traje clássico – um casaco azul-escuro com broche – e tingiu o cabelo de negro como de costume. Contou várias histórias de seu passado remoto: de como esgueirou-se para dentro do cinema que exibia *Camile* (lançado em 1936, um ano antes de seu pai e tios serem assassinados) para ver Greta Garbo; de como amava, quando menina, vagar pelo enorme palácio patriarcal onde seu tio Varnava vivia; como auxiliou na amputação da mão de um combatente na guerra (ele apanhou uma granada e demorou demais para atirá-la de volta aos italianos). "Quanto à dor, eu suporto a dor", disse para a câmera. "É raro, principalmente quando uma mulher está dando à luz, que o hospital inteiro não a ouça gritando. Eu não deixei escapar um único ruído. Enquanto me levavam ao hospital, disseram: 'Vamos esperar até que comece a gritar'." Depois, afirmou: "Quanto à morte, não tenho medo da morte. Nossa presença nessa terra é apenas temporária. Acho bonito morrer de pé, fora da cama, sem estar doente".

Em sua entrevista, Vojo contou histórias terríveis, aquelas que Marina cresceu escutando, com uma mistura de espanto, desconfiança, ressentimento e tédio – do tipo que Velimir, enxergando uma conspiração de teatralidade em sua família, desconsiderava junto com tantas versões fantásticas do truísmo de que a guerra é horrível e as pessoas morrem nela. Aos poucos, as anedotas de Vojo tornaram-se mais pungentes: homens sentados em fila retirando larvas das "feridas putrefatas" uns dos outros, com gravetos; doentes de tifo comendo os intestinos de cavalos, vasculhando o interior das carcaças de bois e buscando abrigo dentro delas, fazendo com que o boi morto respirasse de novo; pessoas morrendo de fome aninhadas em grupos contra o frio até que os lobos e raposas "as faziam em pedaços"[24]. A certa altura da entrevista, Vojo brande sua arma, casual e orgulhosamente para a câmera. Sua intensidade hiperbólica era claramente a origem da retórica galopante e esmagadora de Marina.



Marina Abramović, *Delusional*, Theater am Turm, Frankfurt, 1994.

Abramović e Atlas apresentaram *Delusional* no Theater am Turm, em Frankfurt, em março de 1994. Possuía tradicionais cinco atos, mas este era o seu único elemento convencional. No primeiro ato o palco de acrílico estava coberto de telas, sobre as quais pousavam 150 ratos negros de plástico – uma versão de brinquedo dos quatrocentos ratos verdadeiros presos debaixo do palco, que seriam revelados mais tarde. Enquanto a entrevista com a mãe de Marina era projetada nos fundos do palco, Abramović deitava-se sobre uma cama de gelo, e em seguida se levantava e dançava loucamente uma canção folclórica húngara (exibindo mais uma vez a sua falta de ritmo) até se cansar e desabar sobre a cama de gelo. Em seguida, um vídeo mostrava Abramović vestida como um "doutor rato", usando um casaco branco, dando uma palestra sobre o gênio reprodutivo dos ratos e comentando que em Nova York havia entre seis e oito ratos por pessoa, mas em Belgrado eram 25. Em seguida, surgia o monólogo de Vojo, enquanto Abramović vestia um traje desenhado pelo modista, artista e lenda da cena *disco* dos anos 1980, Leigh Bowery, amigo próximo de Atlas, e que veio a falecer ao final daquele ano. O traje era um vestido de plástico, apertado e transparente, que subia até o rosto de Abramović, dando a impressão de que a sufocava. Em seguida, Abramović puxava a tela que cobria o palco, revelando os ratos vivos debaixo. Retirava o vestido, abria uma escotilha no palco e contorcia-se ali dentro, nua. Graças a espelhos dispostos estrategicamente, ela parecia estar rastejando com os ratos, embora estivesse em uma parte fechada do palco. O público alemão não reagiu bem a essa desgastante abjeção. Mas Atlas achou que em

Nova York as pessoas amariam. “Elas enlouqueceriam com aquilo.” Ao final da obra, Abramović, ainda nua, erguia-se enquanto comia uma cebola inteira, crua, com a casca, e contava uma história de sua “imagem de felicidade” perfeita: uma cena doméstica na qual ela está grávida, sentada ao lado da lareira e tricotando quando o marido chega em casa da mina de carvão; em seguida, vira sobre ele um copo de leite frio.

Em sua sequência de cenas perturbadoras e aparentemente desconexas, *Delusional* carregava um espírito mais próximo a *Thomas Lips* do que às recentes composições de *Biography*. Para Abramović e Atlas, o fio condutor era a vergonha: vergonha da brutalidade nos Bálcãs, de seu narcisismo, vaidade e sexualidade raivosas, vergonha de não ser capaz de igualar-se ao heroísmo imaculado de seus pais. A obra não tentava purgar ou transcender essa vergonha, mas exacerbá-la, chafurdar e debater-se dentro dela. Para Atlas, também havia um fio secundário na peça, uma exposição de Abramović que ele sentia nunca haver detectado. “*Delusional* foi uma sugestão minha”, afirma Atlas. “Ela gostou de como o título soava. Não sei se sabia o que significava de fato. Ela tinha todo o seu lance espiritual, e eu era um pouco mais pé no chão. Senti que parte daquilo era hipocrisia.” No banheiro após a estreia, Rebbeca Horn disse a Marina, “Tenho um bom advogado para te indicar”, para processar Atlas. Marina, porém, não se sentiu traída.

24

Temporário para sempre

Em 8 de fevereiro de 1995, Chrissie Iles enviou dois faxes. Um deles para Graeme Murray, de Fruitmarket Gallery, em Edimburgo, que acolheria a retrospectiva de Marina Abramović que Iles estava organizando após a sua exibição no Oxford Museum of Modern Art. Iles escreveu:

> Acabo de retornar de quatro dias de trabalho com Marina em Amsterdã. Desenterramos muitos de seus primeiros trabalhos e que são muito pouco conhecidos, e foi bastante emocionante examiná-los. Como resultado das escavações, acrescentamos à apresentação um dos primeiros trabalhos com som, de 1970, um corredor que emite o som de uma metralhadora quando você o atravessa.

O outro fax que Iles enviou naquele dia foi para Marina, que estava em Nova York trabalhando com Sean Kelly: "Meus quatro dias de paz em Binnenkant ainda estão me sustentando. Obrigada"[25].

Marina cultivava a sua casa de cinco pisos às margens do canal como templo, retiro, pousada, estúdio, arquivo, escritório, local para jantares festivos, academia e ninho de amor. Binnenkant, nº 21, era o oposto da fria e museológica Makedonska nº 32, onde Marina havia crescido. Iles foi um dos muitos convidados transformados em sua passagem por lá. RoseLee Goldberg veio a Amsterdã para pesquisar seu ensaio para o catálogo da retrospectiva de Abramović e, como Iles, foi tomada pela hospitalidade, cuidados e tutelas de Marina. "Quando saí do avião e cheguei a sua casa, ela já tinha a água correndo para um banho em uma espécie de *spa* no andar inferior", recorda Goldberg. "Ela sempre estendia os braços e dizia: 'Venha, vou cuidar de você'. Era como se estivesse colocando muitas de suas ações em prática, lançando um feitiço sobre mim. O que enfim compreendi foi sua total habilidade para seduzir. Ela é mesmo capaz de te transformar."

Marina participou de um artigo intitulado "A casa é o meu corpo" para uma revista francesa, analisando a importância de cada um dos quartos de sua casa. O porão continha o "espaço de condicionamento do corpo", com uma bicicleta ergométrica, esteira e minissauna para "exaurir o corpo". No piso térreo ficava a cozinha, tão importante para

não comer quanto para comer (Marina experimentava pequenos jejuns com frequência, além de dietas esotéricas e punitivas, embora estivesse tão disposta a interrompê-las quanto a segui-las à risca). O estúdio era um lugar enorme e vazio, com exceção de uma mesa e uma cadeira, e atrás da porta ao lado ficava o escritório, onde seu assistente de longa data, Alexander Godschalk, ajudava-a a planejar o cumprimento de seus deveres públicos como artista. No andar de cima: o quarto. “O quarto é muito importante”, afirma Marina. Para ela:

Marina com a amiga Chrissie Iles em 1992.

Marina com Michael Stefanowski no "espaço de condicionamento do corpo" no porão de Binnenkant, nº 21, durante um tratamento com argila dermatológica de corpo inteiro, março de 1997.

> É uma espécie de concentração de sono, sonhos e erotismo. Se você não for passional na vida, não pode ser passional na arte. Se tiver esta energia sexual ou erótica de uma forma muito forte e condensada, você projeta esta energia em sua obra. […] Fazer amor é uma parte extremamente importante de minha vida – erotismo, desejos sexuais, paixão – o quarto precisa ser um espaço onde estas ideias sejam muito puras[26].

O quarto era vazio exceto pela coleção de Marina de pênis de madeira cerimoniais, que adquiriu em uma viagem a Nova Guiné. Havia mais quartos e níveis do que o artigo explorava: a sala de jantar, dois pisos de quartos para convidados, uma sala com nada além de uma lareira, "para contemplar o fogo", um apartamento no piso superior, alugado pela namorada de Michael Laub, e um jardim na cobertura. Sempre que Laub estava na cidade, o que não costumava acontecer, ele e Marina "saíam e reclamavam da vida", recorda Stefanowski, que ia com frequência à casa. Marina se dedicava à limpeza, redecoração e aperfeiçoamento da casa: ela a via como uma metáfora de seu corpo, digna da maior atenção. Fazia sentido que as pessoas se sentissem bem-vindas lá: estavam morando dentro de Marina. Victoria Miro foi tocada pela intimidade de Binnenkant (e também se recorda da alegria de meninas que ela e Marina tiveram ao comprar sapatos na cidade). Julião Sarmento, outro convidado regular, lembra-se de Marina servindo água

de um jarro cheio de cristais de ametista, para uma máxima pureza e fortificação (era um hábito que ela provavelmente adquirira de John Cage, que guarnecia sua água de folhas de ouro). “Tire essa porcaria de cristais, Marina”, dizia Sarmento, o que Marina achava divertido. Ter a casa ideal fornecia um contraponto ao movimento perpétuo de Marina, sibilando pela Europa para ensinar, apresentar-se e preparar exposições. Ela chamava a Binnenkant, nº 21 de “temporário para sempre”[27].

Para corresponder à hospitalidade de Marina, Chrissie a convidou para ficar em sua fazenda em Water Eaton, perto de Oxford, enquanto planejavam a retrospectiva. Thomas Ruller, um artista tcheco do coletivo Black Market (Mercado Negro), com quem Marina teve um caso quando estava em Newcastle para apresentar *Dragon heads* alguns anos antes, foi um visitante passageiro da fazenda. Mas Marina se ligava cada vez mais a David Elliott, o diretor do MoMA de Oxford, com quem se encontrara alguns anos antes em Berlim. Elliott era cáustico, irritadiço e até impassível – um admirador da obra de Abramović, mas não susceptível a sua pedagogia ou necessidade de adulação. Marina apreciava a resistência de Elliott à sedução total, e era extremamente atraída pelo seu cérebro. Nutria fantasias com ele levando todos os seus livros para Binnenkant, nº 21, vivendo e escrevendo ali. Mas Elliott era casado. Marina confiava em Iles, e passaram horas discutindo a situação – além do trabalho de Abramović – durante suas visitas diárias à sauna.

Marina e Iles partilhavam o aniversário (embora não fossem nascidas no mesmo ano), um fato que se tornou tanto elucidativo (ao menos para Marina) quanto catalisador da amizade íntima que formaram. Em certo sentido, Marina tinha encontrado um novo Ulay, outro filho de 30 de novembro: Chrissie era determinada, rigorosa, energética e sensível como Ulay, mas oferecia a Marina uma relação fraterna de intimidade e apoio em um nível que ela jamais teve em uma amiga mulher. Como curadora, Iles era fundamental para o trabalho de Abramović em Oxford e nos muitos anos seguintes. “Nunca em minha vida conversei tanto com alguém sobre o meu trabalho quanto com Chrissie”, afirma Marina. “Ela tornava as coisas tão claras para mim.” Iles canalizou a energia dispersa de Marina e seu entusiasmo indiscriminado em novas obras em Oxford que corporificavam seus interesses recentes na purificação e na energia. Abramović criou uma trilogia de novas performances para a retrospectiva, todas para vídeo, chamada *Cleaning the mirror I, II e III* (Limpando o espelho). Para o primeiro número, Abramović (usando a camisola de Iles) limpava o modelo de um esqueleto por três horas, com uma escova e água com sabão, explorando as menores fissuras, esfregando

obsessivamente com a mesma persistência com que esfregara seu cabelo em *Art must be beautiful / Artist must be beautiful*. Em *Cleaning the mirror II*, Abramović deita-se com o esqueleto sobre o seu corpo nu por 90 minutos, e havia a aparência de uma plácida concentração em seu rosto enquanto o esqueleto subia e descia com sua respiração.

Marina Abramović produzindo a instalação em vídeo *Cleaning the mirror I*, no Ruskin School of Drawing, University of Oxford, 1995.

Marina leu *With mystics and magicians in Tibet* (Com místicos e mágicos no Tibete), escrito em 1931 por Alexandra David-Neel, que passou a vida em viagens para Índia, Tibete, China e Japão, para estudo das práticas espirituais (Marina deve ter sentido afinidade). David-Neel reconta métodos aparentemente utilizados pelos monges tibetanos para se familiarizarem com a morte. Segundo ela, no ritual *rolang*, um monge ficaria trancado em um quarto com um corpo por sete dias, tentando reanimá-lo ao deitar sobre ele e fazendo respiração boca a boca até que o corpo se levante e volte a caminhar, em cujo momento o praticante deverá morder a língua do cadáver e matá-lo definitivamente[28]. A comunhão de Abramović com a morte era simbólica e meditativa,

mas suas intenções eram semelhantes: ela queria encarnar sua mortalidade, tornar-se fisicamente íntima dela e projetá-la no mundo. Abramović tornou-se um *memento mori* em si mesma.

Para *Cleaning the mirror III*, Abramović foi ao Pitt Rivers Museum, em Oxford, um tesouro de artefatos antropológicos. Selecionou uma variedade de objetos tribais e cerimoniais que acreditava portarem traços auráticos do uso encantatório original. À meia-luz, como numa sessão espírita, Abramović sentou-se à mesa e suspendeu as mãos, em estilo Reiki, sobre uma série de objetos que eram levados até ela, um a um, por um assistente; entre eles, uma caixa de remédios da Nigéria, sapatos *kadachi* feitos de penas de ema e utilizados por curandeiros aborígenes e uma garrafa de mercúrio de Sussex, Inglaterra, que supostamente continha uma bruxa[29]. Ao tentar absorver a energia dos objetos, Abramović lançava-se a um lugar xamânico. Embora sua performance lembrasse um método de atuação, ela de fato se sentia uma receptora ou um meio de condução para a "energia" guardada nos objetos. Como sugeria o título da obra, e como seu irmão identificara, parte do processo de tornar-se um condutor de energia era esvaziar-se e tornar-se uma espécie de espelho, um espelho que tornasse visíveis coisas invisíveis. Após a performance (mais uma vez, apenas para a câmera), ela teve febre e ficou de cama por dias. Acreditava que a doença era resultado direto de exposição descuidada a tantos tipos diferentes de "energias" de distintas regiões, tradições e eras.

Para adentrar a retrospectiva de Abramović no MoMA de Oxford, os visitantes tinham de passar pelo corredor com o som da metralhadora que Iles mencionara em seu fax, uma reconstrução da obra de 1971. Uma vez dentro, encontravam-se em uma exposição que consistia principalmente de objetos transitórios. Havia também uma de suas recentes instalações em vídeo, na qual monitores mostravam *Dragon heads* colocados sobre mesas cujos pés terminavam em cristais, assim como as cadeiras onde os visitantes deveriam se sentar para assistir à obra. Além disso, a exposição trazia fotografias de suas primeiras performances solo, produzidas com Sean Kelly. De maneira emblemática, a exposição não continha nada de seu trabalho colaborativo com Ulay. Ainda não estavam dialogando bem o suficiente para lidarem com a tarefa de destilar seus arquivos em uma exposição. Além disso, Ulay ainda detinha todo o trabalho dos dois, o que continuava a enfurecer Marina.

No papel, era um bom momento para a retrospectiva da metade de sua carreira. Abramović tinha agora 48 anos e cerca de 25 anos de trabalho. Sua colaboração com Ulay, no entanto, não podia ser incluída: havia uma enorme lacuna entre seus primeiros

trabalhos e os objetos transitórios atuais, por onde Abramović ainda buscava um caminho pós-Ulay. Típica da irregularidade da qualidade dos trabalhos era a recente peça *God punishing* (Punição de Deus). Compunha-se de cinco chicotes feitos de cabelo humano, pendurados à parede, e cinco enormes pedaços de quartzo no chão diante deles. Abramović inspirou-se na história que sua avó costumava contar sobre um rei (Não me lembro de seu nome – rei Adriano, talvez, ou rei Salomão", Marina escreveu; era, na verdade, a história de Xerxes narrada por Heródoto, em 483 a.C.) que perdeu muitos de seus homens durante uma tempestade em alto-mar. Quando sua frota remanescente aportou, o rei estava tão furioso que ordenou que os sobreviventes chicoteassem o mar "345" vezes para puni-lo. "Esta instalação é, de algum modo, uma homenagem a essa história", escreveu Abramović. "Tenho achado que o único modo de punir os deuses é com nossos próprios corpos"[30].

Aqui, Abramović articula com uma clareza inédita uma motivação crucial para tudo o que ela fez com seu corpo. A dor, a resistência, o absurdo, a experimentação por meio de controle fanático e monstruoso, a entrega humilde – era tudo uma maneira de rejeitar a "naturalidade" implacável da vida, afirmando sua vontade contra o corpo e a existência para os quais havia sido atirada. Suas ações eram uma espécie de vingança contra a vida. Abramović não acreditava de fato em um criador tanto quanto no poder de ser e se sentir "criada", mas suas performances sempre carregavam um apelo desafiador de *non serviam* (não serei servo). O corpo era o melhor instrumento para punir os deuses porque era um território disputado: um presente ou um fardo do qual havia sido encarregada por uma responsabilidade cósmica, e, além disso, era objeto de seu desejo de propriedade absoluta. Ela não havia conquistado esse direito, após tanto pôr à prova e dominar o próprio corpo? Como derradeira reviravolta da piada, Marina acreditava que punir o corpo era o único modo de punir os deuses "porque nós somos os deuses".

God punishing, instalação no Museum of Modern Art, Oxford, 1995.

God punishing evocava uma questão – por que ela faz essas coisas com o corpo? – que adensava o núcleo de sua prática como nenhuma outra obra havia feito. E, mesmo assim, a forma que esta ideia tomou foi, como muitos dos objetos transitórios, estimulada e fustigada por muito humor – ou, de algum modo, o tipo errado de humor. Os chicotes eram feitos com o cabelo de "virgens coreanas", "porque apenas o cabelo de virgens seria bom para punir os deuses", afirma. Esse encontro entre o orientalismo e o vodu, embora visasse o humor, era uma distração do elemento principal da obra. Era característico de como o recente conjunto da obra de Abramović não estava preparado para essa espécie de exposição canônica. Ninguém jamais confessou adorar os objetos transitórios. Mas Marina amava esse puritanismo divertido e o verbalizava abertamente. No jantar após a abertura da exposição, onde compareceram uma dúzia de pessoas, Marina prescreveu que apenas a comida mais elementar, sadia e orgânica fosse servida: pratos vegetarianos e água com folhas de ouro. Elliott ficou desesperadamente entediado com a alimentação e entornou um pouco de vodca na água.

Na mesma época de sua retrospectiva em Oxford, Abramović tinha outra exposição em Victoria Miro, dessa vez com a financiável edição de fotos das performances, no lugar dos caros e pesados objetos transitórios. Mas o mercado da arte ainda estava tímido após a recessão do início dos anos 1990 e apenas um par de fotos foi vendido: uma imagem de *Rhythm 0*, com Abramović com os seios à mostra, e a imagem do suplício em *Thomas Lips*, com Marina salpicada de sangue. O comprador foi Dakis Joannou, o industrial grego que logo se tornaria um dos mais importantes colecionadores de arte contemporânea da Europa. Ele pagou um total de 5.500 libras esterlinas pelas fotos[31]. Isso representaria uma boa receita para Abramović – caso ela pudesse vender trabalhos com essa regularidade.

Após passar por Fruitmarket Gallery, em Edimburgo – onde a exposição incluiu uma de suas mais novas séries de cadeiras "para uso não humano", uma cadeira extremamente alta montada no topo da galeria –, a retrospectiva de Abramović viajou para o Irish Museum of Modern Art em Dublin. Sean Kelly voou de Nova York para ver a mostra. Chegou cedo, pela manhã, e dormiu apenas algumas horas no hotel antes de Marina aparecer na porta. Decidiram ir ao museu imediatamente, e desceram para apanhar um táxi. Marina havia recebido alguns *vouchers* do hotel para pagar as corridas. Perguntou ao chofer: "Você aceita o *voucher* neste táxi?". Confuso e com o sotaque carregado do Leste Europeu, o motorista respondeu: "Eu não vou levar abutre nenhum em meu táxi"[32]. "Não, você não entendeu", disse Marina. "Eu tenho um *voucher* para andar de táxi" – mas sua ênfase apenas acentuou o mal-entendido. Kelly morria de rir no banco de trás. Marina insistiu, sem entender o motivo da confusão do motorista: "E se eu assinar o *voucher* para você, você aceita?". "Não me importa o que você vai fazer com esse abutre, eu não vou levar nenhum animal selvagem em meu táxi."

25

Normalidade

"Este território não foi abordado em Nova York desde que Joseph Beuys fez *I like America and America likes me*", Kelly disse a Marina. Planejavam sua primeira performance solo em Nova York, que se daria em seu novo espaço de galeria no SoHo. Apesar do energético cenário de performances no centro da cidade nos anos 1980, com Karen Finley, Annie Sprinkle e um bando de divas das políticas de identidade apresentando-se em clubes e espaços alternativos como PS122 e Franklin Furnace, e com Tehching Hsieh palmilhando um caminho solitário com suas performances de um ano, Kelly considerava que não havia quaisquer performances de maior importância histórica para a arte em Nova York desde que Joseph Beuys aterrissou no aeroporto Kennedy em 21 de maio de 1974 e foi levado de ambulância à galeria René Block, onde viveu durante quatro dias na companhia de um coiote[33]. O desenfreado entusiasmo de Kelly encontrou o seu público perfeito em Abramović, mas ela teria de esperar um pouco para causar um impacto na consciência coletiva da arte de Nova York como Beuys havia feito. Sua performance *Cleaning the house* (Limpando a casa), no porão encardido da nova galeria de Kelly no final de novembro de 1995, foi um aquecimento para coisas maiores.

O conceito para essa performance originou-se da limpeza do modelo de esqueleto humano em Oxford, no início daquele ano. Agora, ela se sentava rodeada de ossos de vaca com carne apodrecida e cartilagem ainda presos a eles, infectando o porão. Por duas horas, as pessoas passavam para testemunhar uma cena traumática: Abramović esfregando os ossos com sua dedicação habitual, deixando escapar suspiros e lamentos de asco com o cheiro.

Marina tornava-se cada vez mais obcecada por limpeza, como sua mãe sempre havia sido. A influência em seu trabalho remontava, na verdade, a 1969, com a proposta irrealizada de Abramović de limpar a roupa das pessoas na galeria Dom Omladine. *Delusional* tomou a direção contrária, mergulhando no abjeto – no sujo, na depravação e no dejeto. Mas aqui Marina rumava às profundezas, não para ficar ali ou apenas olhar, mas para emergir purgada e purificada. A *casa* do título referia-se ao seu corpo, o portador de seu espírito. Longe do palco, e livre dos pesados cristais e mobílias, ela almejava o seu núcleo material mais uma vez.

Abramović viajou de Nova York a Dallas para uma breve residência na Universidade do Texas, onde fez duas performances para vídeo derivadas diretamente de cenas de *Delusional*, ambas de natureza autobiográfica e catártica. Em *The onion* (A cebola), Marina comeu uma grande cebola crua, com casca e tudo, como se fosse uma maçã, e reclamava para a câmera de sua vida febril:

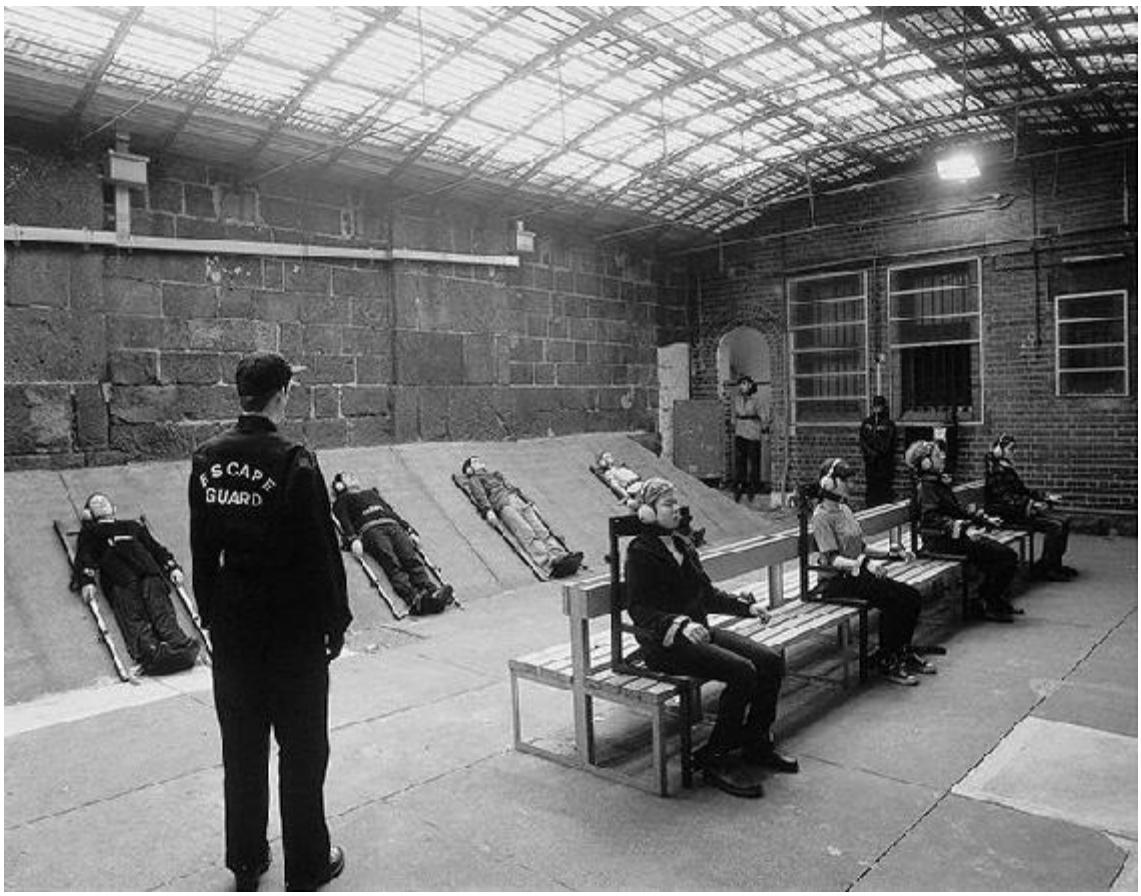
> Estou cansada de trocar tanto de aviões. Esperar nas salas de espera, estações de ônibus, estações de trem, aeroportos. Estou cansada de aguardar as intermináveis fiscalizações de passaporte. Compras rápidas em shopping centers. Estou cansada de mais decisões de carreira, aberturas de museu e galeria, recepções intermináveis, de pé com um copo d'água pura, fingindo interesse nas conversas. Estou cansada de meus ataques de enxaqueca, quartos solitários de hotel, serviços de quarto, chamadas a longa distância, filmes de TV ruins. Estou cansada de sempre me apaixonar pelo homem errado. Estou cansada de sentir vergonha por meu nariz ser tão grande, de minha bunda ser muito grande, envergonhada pela guerra na Iugoslávia. Eu quero partir, para algum lugar tão distante que eu seja inalcançável por fax ou telefone. Eu quero ficar velha, tão velha que nada mais importe. Eu quero entender e ver com clareza o que há por trás de tudo isso. Eu quero não querer mais[34].

Sua viagem a Dallas foi exemplar desse tédio itinerante. Marina estava só, mergulhada em um motel longe da universidade e, como não podia dirigir, totalmente dependente de táxis. *The onion* expôs tanto a diva quanto a menina vulnerável em Marina. Usou batom e esmalte muito vermelhos para a performance. Lágrimas escorriam enquanto ela mordia a cebola, contraía o rosto e gemia dramaticamente. Com exceção da Iugoslávia, era uma lista muito privilegiada de reclamações. Marina estava muito ciente disso, e levou as lamúrias ao extremo da autoparódia.

Image of happiness (Imagem de felicidade), um segundo vídeo curto produzido em Dallas, foi outro flerte com a ideia da vida simples – o tipo de vida que Ulay desejava, longe do glamour do mundo da arte. Abramović era pendurada de cabeça para baixo, apenas a cabeça enquadrada pela câmera, e recitava um relato livresco de uma cena de vida doméstica ideal, a qual havia exposto pela primeira vez em *Delusional*, de estar grávida e aguardar um marido imaginário chegando em casa das minas de carvão. "[Essa] imagem é algo que eu realmente desejo em uma parte minha, mas não completamente", Marina contou em uma entrevista. "Seria um sonho ter um marido, família etc., mas o outro lado de mim é mais forte e joguei isso fora"[35].

Marina ansiava por normalidade em sua vida cotidiana, mas apenas como um meio de criar o espaço psíquico para a radicalidade de suas performances. E, de qualquer modo, a normalidade para ela era uma versão acelerada e intensificada do que consistia uma vida cotidiana para a maioria das pessoas. A consciência elevada da morte que ela cultivava em suas performances parecia levar não a uma calma ou a um estado de aceitação, mas a um controle cada vez mais firme de sua vida cotidiana, que ela organizava com precisão militar. Seu desejo inextinguível por realizações e afirmação no mundo da arte a afastava de tudo o que lembrava sua domesticada *Image of happiness*, forçando-a a ser uma pessoa muito pública, sempre ligada, sempre encantadora, esvaziando-se para poder refletir os desejos dos outros. Era uma dinâmica exaustiva, e as performances privadas feitas em Dallas foram uma espécie de terapia: Marina ainda elaborava as novas equações de sua existência, dividida entre a normalidade e o estrelato, oito anos depois de romper com Ulay e obter permissão completa de conduzir a vida pública que ele sempre rejeitara. Ela o havia encontrado por acaso recentemente em Amsterdã. Ele trabalhava em uma galeria de fotos chamada S-Color, produzindo impressões para artistas. Marina seria um de seus clientes, mas manteve a interação no mínimo necessário. Estava constrangida por Ulay. Ele fez bastante questão de não se importar que ela o tivesse encontrado trabalhando em um emprego, sem dúvida, pior do que tinha 22 anos antes, em Neuwied: lá, era *dono* do laboratório.

Marina Abramović, *The onion*, University of Texas, Dallas, 1996.



Marina Abramović, *Escape*, Remanence, antiga Corte de Magistrados e Delegacia Municipal, Melbourne, Austrália, 1998.

Marina em um vilarejo próximo a Cetinje, Montenegro, em 1996, nas ruínas da casa em que seu pai nasceu. O homem ao seu lado, um habitante local, também se chamava Abramović.

Na terceira obra para vídeo em Dallas, *In between* (Entre), ela traçou linhas com uma agulha em suas mãos e pescoço, picando o dedo e espalhando o sangue, e depois com um "ajudante" que segurava a agulha o mais perto possível de seu olho, escancarado e inabalável. Quando o vídeo foi mostrado, mais tarde, em instituições na Europa, Abramović fez com que o público assinasse um contrato antes de assistir, declarando: "Prometo permanecer durante todo o trabalho – 40 minutos – e que não interromperei o processo com minha partida precoce"[36]. Abramović já tinha feito contratos implícitos com seu público antes – principalmente em *Rhythm 0*, onde os visitantes da galeria recebiam permissão para fazer o que quisessem com os 72 objetos sobre a mesa. Em sua relação de trabalho com Ulay, o contrato se estabelecia principalmente entre os *performers*, e assumia a forma de um tom poético-legal das descrições das performances. Agora, nos anos 1990, Abramović começava a exigir uma relação pactual com seu público. Eles deveriam dedicar ao trabalho visto uma quantidade de concentração similar – ainda que fosse impraticável – àquela que Marina dispendia ao fazê-lo. Mais

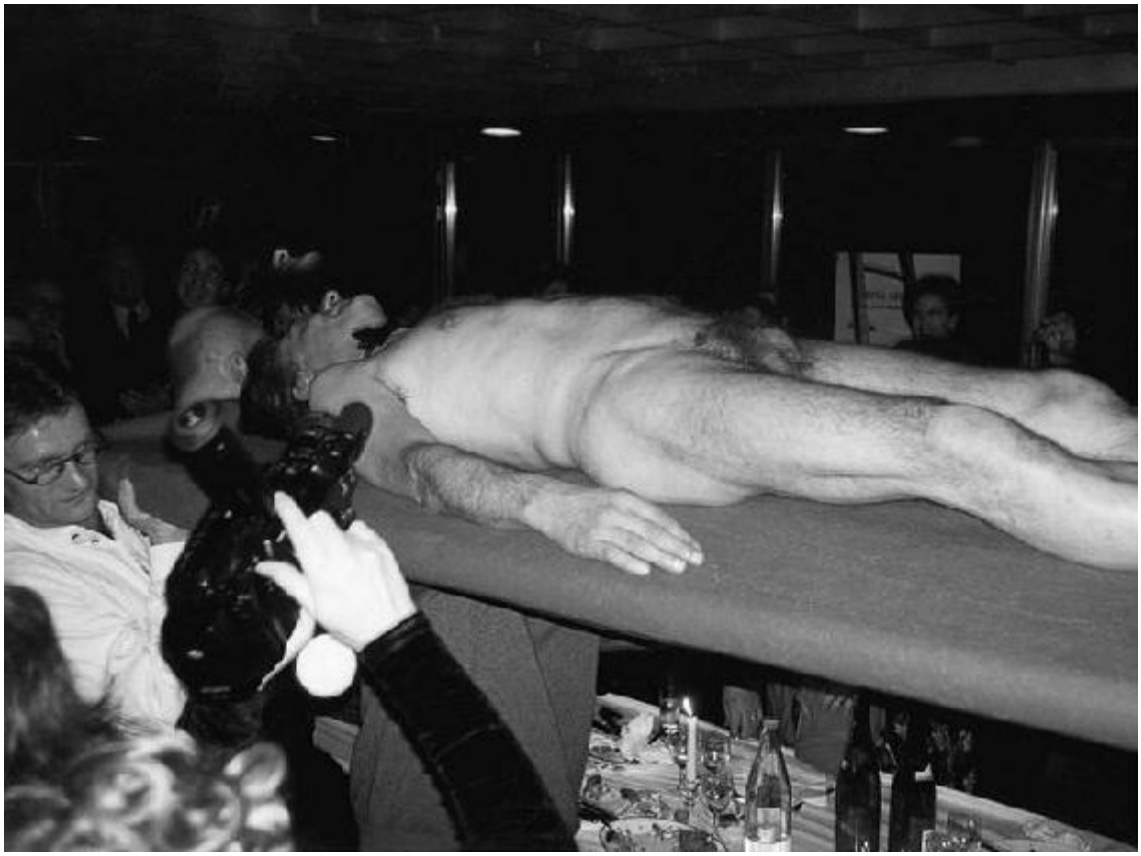
tarde, tornou essa negociação de contrato divertidamente ditatorial na instalação *Escape* (Fuga, ou Escape), em 1998, na qual amarrava membros do público nas posições de pé, deitada e sentada, no pátio de exercícios de uma antiga prisão em Melbourne. Eles permaneceriam voluntariamente contidos – ao redor dos tornozelos, pulso, peito e pescoço – por 45 minutos por vez, usando fones de ouvido para bloquear qualquer ruído e acelerar o estado meditativo de entrega.

No fim do verão de 1996, Marina foi convidada a dar uma palestra no Museu Nacional em Montenegro. Durante a viagem fez uma peregrinação a pé – acompanhada de uma pequena comitiva do museu, além de David Elliott – ao vilarejo onde seu pai havia nascido, nas imediações da cidade de Cetinje. Marina perguntou a um velho em qual casa Vojo Abramović havia morado. Ele respondeu que também era um Abramović, e a levou às ruínas no campo. Marina encontrou ali um carvalho erguendo-se dos resquícios da parede de pedras. Ela sentou-se por perto durante muito tempo, contemplativa. "Estava pensando na vitalidade e força da nação e de toda a minha raça: se podemos brotar das rochas, podemos tudo", afirma Marina. Posou para fotos cheirando uma flor sobre a grama entre as ruínas. "O sol se punha e diante de nós um cavalo branco e um cavalo negro começaram a fazer amor. Era como se eu estivesse em um filme do Tarkovski", ela diz. Elliott podia ver a importância do momento para Marina – era evidente na composição que criou –, mas não se recorda da materialização dos cavalos simbólicos.

Marina estava prestes a fazer 50 anos, e seu aniversário naquele ano coincidiu – não por acaso – com a abertura de sua retrospectiva itinerante no Stedelijk Museum voor Aktuele Kunst, na cidade de Gent, Bélgica. Na esteira de uma renovada confiança em sua idade, organizou um jantar festivo com mais de 150 convidados, incluindo Ulay. Era o ápice de uma reaproximação que começara quando, após o conselho apaziguador de Stefanowski, Marina convidou Ulay, sua esposa, Song, e a filha dos dois, Luna, para o almoço de Natal em Binnenkant, no ano anterior. Para acrescentar tensão à reconciliação, Stefanowski, por sua vez, convidou sua distante esposa com o novo amante *dela* (que flertou sem parar com Marina, cuja atenção, contudo, estava voltada à adorável filha de seis anos de Ulay). Mas em seu quinquagésimo aniversário, Elliott era o companheiro de Marina; Stefanowski passara ao segundo plano, ainda que às vezes se encontrassem. Aos 50, Marina se tornava ainda mais atraente para os homens, à medida que seu glamour se corporificava, seus poderes de sedução amadureciam e sua estatura crescia, profissional e pessoalmente.

A festa começou com tango. “Toda a minha vida eu quis aprender a dançar o tango argentino – ‘A dança urgente’”, Marina escrevera em seu convite, além do pedido de que seus convidados fizessem aulas antes da festa[37]. Marina dançou com seu professor de tango diante dos convidados reunidos. Como certa vez apontara o seu professor de piano na infância, Marina não tinha intuição musical e, como Charles Atlas havia observado, Marina não era uma boa dançarina, até então. Contudo, vencia em público mais um de seus temores. Mas a noite tornou-se uma lenda instantânea por conta de dois outros incidentes. Depois que o bolo de aniversário com o formato de Marina foi servido, Jan Hoet, diretor do museu, foi levado pelo salão deitado nu sobre uma bandeja igualmente enorme: ele oferecia o seu próprio corpo a Marina como um presente de aniversário. Em privado, naquela noite, Marina recebeu um presente mais interessante: Petar Cuković, diretor do Museu Nacional de Montenegro, convidou Abramović para representar a Sérvia e Montenegro na Bienal de Veneza no verão seguinte. Ela se sentiu exultante, fortalecida, vindicada. Aquilo deve ter lhe dado forças para o clímax da noite: Ulay e Marina fizeram o impensável e apresentaram-se juntos de novo. Repetiram *A similar illusion*, realizada pela primeira vez na Austrália, 15 anos antes. Ulay tomou-a como um presente de aniversário para Marina (embora também fosse o aniversário dele). O casal permaneceu congelado mais uma vez no abraço do *tableaux vivant*, os braços esticados baixando gradualmente. “Eu estava em lágrimas, todos estavam em lágrimas”, Chrissie Iles remonta. “Eles pareciam incríveis juntos.” O reencontro foi uma indulgência excepcional, uma ressurreição fugaz. Novos conflitos ainda irromperiam – afinal, Marina atravessara apenas 8 dos 12 anos prescritos de sofrimento pós-Ulay.

O bolo, com o formato do corpo de Marina, para a festa de seu quinquagésimo aniversário, no Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent, Bélgica, 1996.



Jan Hoet, diretor de S.M.A.K., oferece seu corpo como presente de aniversário a Marina.

26

O rato-lobo e o Leão de Ouro

Abramović e Ulay reunidos para apresentar *A similar illusion*, de 1981, na festa do quinquagésimo aniversário de Marina, em Gent, Bélgica, 1996.

Na primavera de 1997, Marina e Sean Kelly foram a Veneza para examinar o pavilhão iugoslavo. Ele ainda era chamado assim, embora a Iugoslávia tivesse se desintegrado na onda de nacionalismos e conflitos étnicos no início dos anos 1990. A única aliança que permanecera da velha federação de Tito era a Sérvia e Montenegro, que controlavam o pavilhão da Bienal nos Giardini, os jardins onde a maioria dos pavilhões nacionais se situava.

Jantando em um restaurante na praça de São Marco, uma noite, Marina achou que escutava o ruído distante dos bombardeios através do Adriático na Croácia enquanto Kelly tentava se convencer de que o convite para representar a sua terra natal era um

cálice envenenado. Era extremamente improvável que o som da artilharia pudesse percorrer o Adriático, e que um combate tão intenso transcorresse dois anos depois dos acordos de paz de Dayton terem concluído a guerra nos Bálcãs (embora violências esporádicas persistissem na Croácia até 1998). Mas é emblemático que a memória mitificadora de Marina conferisse à conversa com Kelly tamanho relevo dramático e doloroso. Kelly aconselhou Marina a não se arriscar a dar qualquer impressão de que cooperava com o repudiado regime de Slobodan Milošević, ainda que indiretamente, por meio do ministro da Cultura de Montenegro. Ela se opôs ao conselho diplomático. Reconhecia o papel da Sérvia como instigadora da violência, mas via agressões de todos os lados. Ao aceitar o convite de Montenegro, não estava defendendo qualquer lado em particular nas guerras do início dos anos 1990. Antes, tomou o convite como uma oportunidade de realizar um ato de luto por todo o conflito nos Bálcãs. E no plano pessoal, o convite era difícil de recusar: sua *terra natal* Montenegro finalmente a reconhecia como sua exportação artística mais importante, depois que a Iugoslávia a ignorou, desde que partiu, 21 anos antes. No dia seguinte, ao contemplar o pavilhão iugoslavo, Marina derrubou sua câmera nova, estilhaçando-a no piso de pedra. De imediato, viu o acidente como um presságio.

Marina e Danica, 1997.

Pouco após retornar a Amsterdã, alertaram-na para o exemplar de 19 de março do jornal montenegrino *Podgorica*, no qual Goran Rakočević, o ministro da Cultura, que propiciara o convite à Marina, voltava-se a ela em um artigo intitulado “Montenegro não

é uma colônia cultural". Rakočević soube dos preparativos com o curador do pavilhão Cuković de uma performance bizarra e sangrenta – e muito onerosa, também, por exigir a compra de três projetores de alta qualidade, mais a aquisição e a refrigeração de mil ossos de vaca. Abramović estimou que a obra custaria 150 mil marcos alemães (cerca de 100 mil dólares). Como Rakočević justificaria esse custo – ainda que Abramović tenha declarado que a instalação seria concedida ao Museu Nacional de Montenegro após a Bienal? De qualquer modo, a ideologia, mais que a economia, era o que mais preocupava Rakočević. Ele escreveu:

> Esta notável oportunidade deve ser utilizada para representar a arte autêntica de Montenegro, livre de qualquer complexo de inferioridade para o qual não há nenhuma razão em nossa admirável tradição e espiritualidade. […] Montenegro não está à margem da cultura e não deve ser apenas a colônia natal de performances megalomaníacas. Em minha opinião, devemos ser representados no mundo por pintores marcados por Montenegro e suas poéticas, dado que temos a sorte e a honra de possuir artistas brilhantes de dimensões universais vivendo entre nós[38].

Marina vivia fora da Iugoslávia desde 1976 e, portanto, Rakočević não a considerava uma autêntica artista nacional. Não importava que fosse, como Cuković apontou, uma das artistas da diáspora para as quais "nos estratos mais profundos de seu ser […] murmura a terra natal"[39]. Marina era filha de combatentes, uma das primeiras a nascer na nova Iugoslávia. Sua luta de toda a vida para ultrapassar os laços dessa criação era pelo menos a prova da força de seu vínculo primordial. Era um insulto retrógrado sugerir que Abramović não fosse "montenegrina o suficiente", sintomático de um nacionalismo balcânico questionável – e um ultrapassado critério de participação na Bienal, de qualquer modo. Rakočević confundira os pavilhões nacionais das Giardini de Veneza por uma feira mundial, nas quais as nações expõem os seus semblantes mais solares.

Alguns dias após o artigo em *Podgorica*, Marina enviou uma declaração de duas páginas a vários jornais da Sérvia e Montenegro, anunciando a interrupção de "qualquer comunicação com o ministro da cultura de Montenegro e de outras instituições iugoslavas responsáveis pela exposição no pavilhão iugoslavo". Rakočević buscou, declarou ela, "distorcer de forma incompetente a minha obra de arte e a minha reputação com algum estranho propósito, muito provavelmente de natureza política" e esta "má intenção […] não é tolerável"[40]. O dilema diplomático que tanto preocupara Kelly – se Marina deveria aceitar o convite de um anfitrião tão ultrajante – era agora uma controvérsia. Marina

ficou arrasada; por sorte, também ficou furiosa. Ela e Kelly não permitiriam que seu conceito para a Bienal desaparecesse ao lado do apoio montenegrino. Perguntou a Germano Celant, o curador do pavilhão italiano e do Arsenale – os dois enormes lugares não sujeitos a qualquer critério nacional – se ele tinha algum espaço que pudessem utilizar. Tudo o que tinham era o porão úmido, de pé-direito baixo, do pavilhão italiano no Giardini. Marina disse a Celant: "O pior é o melhor". Ela possuía um espaço.

Balkan baroque (Bálcãs barroco) foi uma síntese triunfal da maioria dos trabalhos e ideias que Abramović vinha elaborando desde a ruptura com Ulay mas que até então não havia sido capaz de expressar com seu poder visual cauterizante ou por meio de seu modo de concentração elevado, que ela chamava de seu "eu superior". Do *Delusional*, projetou imagens estáticas das entrevistas com sua mãe e seu pai (Vojo brandindo uma arma, Danica com as mãos fechadas sobre o coração). Entre essas duas imagens, havia um vídeo de Abramović descrevendo uma técnica sérvia de matar ratos, da qual ouvira falar em algum lugar. O apreensor cria um "rato-lobo" apanhando o maior rato de uma família, arrancando os seus olhos e deixando-o faminto até que seus dentes cresçam tanto que quase o asfixiem (os dentes de um rato nunca param de crescer; eles precisam ser desgastados pela busca roedora por comida). Quando o "rato-lobo" está prestes a morrer – sufocando-se, faminto e cego – o apreensor solta o rato de volta ao seu ninho, onde ele massacra sua própria tribo antes de passar às outras. Após contar essa história, Abramović (no vídeo) arranca uma faixa da roupa e dança uma música folclórica sérvia.

Dos objetos transitórios, apanhou três grandes tinas de cobre, elegantes, minimalistas e sugestivas de batismos. De *Cleaning the house*, apanhou o principal componente da performance: a ideia de esfregar os ossos da vaca de modo maníaco e repetitivo. Dessa vez, contudo, havia uma enorme pilha deles – setecentos ossos limpos amontoados, cobertos por três centenas de ossos frescos e cartilaginosos para Abramović esfregar. Ela sentou-se sobre essa pilha durante quatro dias, sete horas por dia, limpando os ossos obstinadamente com uma escova e um balde de água, chorando durante longos períodos, às vezes de modo histérico, muitas vezes cantando cantos folclóricos de cada uma das antigas repúblicas iugoslavas. Reunidos, os elementos do vídeo, da escultura e da performance formavam uma poderosa sinfonia punitiva: as genealogias ortodoxa e comunista de Abramović enredadas da devassidão e da brutalidade de sua terra natal (para Abramović, o barroco remetia a extremos irrestritos), de sua vergonha ante o comportamento de seu país na guerra (e talvez também sua vergonha com a privilegiada distância que tinha do sofrimento de seus compatriotas) e de sua tentativa simbólica, ao

limpar os ossos, de uma espécie de penitência pelos pecados das guerras recentes. A obra era um ato coletivo de luto pelo que havia ocorrido pouco antes do outro lado do Adriático, um rito de passagem e uma redenção que todos, como testemunhas, podiam partilhar.

Era o cheiro, contudo, o que primeiro atingia os visitantes que entravam no porão; e era o cheiro que permanecia com eles como um lembrete da cena pungente. Os ossos eram removidos e embalados em refrigeradores a cada noite, mas ao longo de quatro dias de performance, a carne, a gordura e a cartilagem começaram a apodrecer e a empestear o subterrâneo calor de verão, desovando larvas. Marina sentiu tamanho asco que deixou de comer carne durante vários anos após a performance. Quando os Giardini fechavam, todas as noites, Kelly a acompanhava para fora da obra até um táxi aquático, que a conduzia de volta ao apartamento que alugavam. Marina estava afastada do turbilhão do mundo da arte corrente da Bienal na duração de sua performance, para evitar quaisquer encontros que a distraíssem. Uma das muitas pessoas que a procuravam era Paolo Canevari, um artista italiano que ela havia conhecido recentemente após proferir uma palestra em Roma.

Ao chegar no apartamento todas as noites, Marina passava um longo período no banho, tentando obter algum alívio do cheiro de carne rançosa que impregnava seu cabelo e sua pele. Na penúltima noite, Kelly voltou ao apartamento e contou a Marina que ela havia ganhado o Leão de Ouro como melhor artista na Bienal. Ela chorou em seus braços, entregue. Mas ainda tinha mais um dia de performance de *Balkan baroque*, portanto conteve a alegria e passou à disposição do luto para a obra. Na manhã seguinte, reentrou na performance como de costume, antes de abrirem os Giardini (como em *Nightsea crossing*, o público jamais a via entrando ou deixando a obra), e vestiu sobre o seu corpo relativamente limpo o mesmo conjunto branco que usara durante quatro dias, manchado de marrom e úmido com o sangue diluído, a carne e as manchas de gordura.

Marina com o prêmio do Leão de Ouro de melhor artista na Bienal de Veneza de 1997.

Marina Abramović, *Balkan baroque*, Bienal de Veneza, 1997.

No dia seguinte, Marina cortou o cabelo e voltou ao que Kelly chamou de "modo diva completo" para a cerimônia de entrega do Leão de Ouro. Em seu discurso de recebimento, Abramović definiu os propósitos ampliados de sua arte desde o início dos anos 1990: "Só me interesso por uma arte que possa mudar a ideologia da sociedade. […] Uma arte comprometida apenas por valores estéticos é incompleta". Após a cerimônia, um representante do pavilhão iugoslavo parabenizou Marina e convidou-a para uma recepção no pavilhão, que expunha o pintor de paisagens Vojo Stanić em seu lugar. "Você é muito grande e saberá perdoar", o representante disse a Marina. Ela respondeu: "Eu sou grande, mas sou montenegrina e não se deve ferir o orgulho montenegrino".

Naquele dia, Marina, Kelly e sua esposa, Mary, tentaram fazer uma caminhada pela praça de São Marco. A cada passo do caminho eram interrompidos por pessoas que parabenizavam Marina, dizendo o quão tocados e gratos ficaram pela performance. Nunca antes Abramović se conectara tão profunda e emocionalmente com um público tão

vasto. Quase uma década após a ruptura com Ulay, ela redescobrira o seu toque com uma performance transcendente, e para seduzir o seu público. Agora, em vez de confrontar-se, como fizera em suas primeiras performances solo, ou de confrontar Ulay, como fizera durante doze anos, ela passara a voltar-se para fora e a se envolver aberta e generosamente com o público. Eles se tornariam a sua nova fonte de energia.

Naquela noite, Marina compareceu a uma festa para o seu amigo Julião Sarmento, cuja obra era exibida no pavilhão português. Lá, Paolo Canevari finalmente encontrou Marina. Tinha ficado arrebatado por ela desde sua palestra no Palazzo delle Esposizioni, em Roma, alguns meses antes. Seu relato da ruptura com Ulay na Grande Muralha levou-o às lágrimas, "Mas estava interessado na pessoa e não me importei tanto com a artista", afirma Paolo. "Gostei de Marina como mulher. Fiquei terrivelmente atraído por ela." Ele tinha 34 quando se conheceram; Marina estava com 50. Na festa, Paolo conseguiu afastá-la da multidão e de Stefanowski, que havia voltado às pressas da Alemanha para a cerimônia do Leão de Ouro. Paolo deslizou sobre a mão dela um pedaço de papel com seu número de telefone. Ao retornar a Amsterdã, ela começou a discá-lo com regularidade.

27

Acordo

Com exceção das breves tréguas, como o bizarro natal em "família" em Binnenkant, nº 21, a performance conjunta em seu quinquagésimo aniversário e a exposição de algumas obras conjuntas em alguns espaços no final de 1997 e início de 1998, Marina permaneceu consumida pelo ódio ou, no mínimo, muitíssimo desconfiada de Ulay durante toda a década de 1990. "Essa situação com Ulay era o gorila de trezentos quilos na sala", afirma Kelly. "Aquilo coloria tudo. Deixava Marina com raiva todos os dias de sua vida." Ulay ainda detinha a posse do arquivo Abramović/Ulay – e sempre havia alguma infração de Ulay (real, exagerada ou imaginada) a enfurecer Marina: ele vendia obras a um valor exíguo, às pessoas erradas, não partilhava os rendimentos ou expunha a obra em espaços menores, sem envolvê-la nas tomadas de decisão. A disputa financeira se prolongava desde 1989, quando venderam uma obra ao museu da Antuérpia durante a itinerância da exposição *Lovers*, e Marina nunca viu a sua parte dos 5 mil florins (3.100 dólares) que o museu pagou a Ulay. Dez anos após o rompimento, tanto Marina quanto Ulay queriam um acordo de divórcio para resolver tais contendas. E em Kelly Marina tinha um perfeito conselheiro de divórcios.

Se a carreira solo de Abramović havia sido prolífica nos anos 1990, Ulay não vinha trabalhando muito. Continuou tateando na fotografia e nos retratos, com um viés mais político do que em qualquer trabalho que produzira com Abramović, mas essencialmente se recolhera à vida privada com sua nova esposa e filha, livre do assédio público que Marina sempre buscou. A guarda do arquivo começava a se tornar um fardo para Ulay, e copiar os vídeos periodicamente era uma tarefa indesejada. O mais importante, contudo, era que Ulay precisava de dinheiro. Conversas com Kelly sobre a possibilidade de Marina comprar todo o Arquivo devem ter começado muito antes do triunfo na Bienal de Veneza, porque, já por volta de agosto de 1997, Ulay escreveu a Kelly de maneira conclusiva, e com um típico excesso de graça e placidez: "Não tenho objeções a que você lide com a obra em questão. Ao contrário, respeito você e sua sinceridade não apenas como um dedicado *marchand*, mas também por sua visão"[41].

Marina queria seus doze anos de volta. Se possuísse o Arquivo, teria controle da história de Abramović/Ulay e se certificaria de obter o seu justo lugar na história da arte.

“Para mim não se tratava de nossos problemas emocionais”, ela alega. “Tratava-se de ter certeza de que a história fosse absolutamente correta.” Comprar o arquivo era um modo de sublimar seu desejo de vingança sobre Ulay numa valiosa causa de responsabilidade pela história da arte. Mas os ingredientes brutos da alquimia ainda eram a dor, a aversão e a amargura.

Foram quase dois anos de negociações esporádicas para que Marina e Ulay estivessem prontos para assinar um contrato. Em 29 de abril de 1999, Marina, enfim, comprou todo o arquivo (o material que continha – compilado de milhares de negativos e transparências além de todos os vídeos e filmes – foi meticulosamente arrolado em um apêndice do contrato) pela assustadora quantia de 300 mil marcos alemães (210 mil dólares). Marina obteve o controle total da reprodução, exibição e venda do trabalho, embora quando o vendesse Ulay detivesse o direito de 20% dos recursos líquidos. Levando em conta os usuais 50% de Kelly como *marchand* pelas vendas, Marina ficaria com apenas 30% dos recursos em cada venda. Mas em nome do controle do arquivo ela se dispunha a conceder a quantia. Para Ulay, o negócio era perfeito: ele conseguiu um bojudo adiantamento, livrou-se do fardo de cuidar do arquivo e ganhou a promessa de uma receita estável no futuro pelas vendas de Abramović do trabalho. Isso o liberou do passado e deixou que desaparecesse mais uma vez – e permitiu que Abramović capturasse o passado, para usá-lo como combustível.

O contrato de oito páginas visava cobrir toda e qualquer eventualidade: se alguma obra fosse vendida por meio dos esforços de Ulay, ele obteria um adicional de 13% da receita; foi acordado que o contrato não correspondia a “uma admissão de supostos fatos, culpa ou responsabilidade” com relação a contendas que o antecederam; Ulay estava intitulado a “solicitar acesso ao arquivo com 72 horas de antecedência, para os fins de exibição”, e “este acesso não será negado por Abramović sob motivos despropositados”; Marina precisava submeter uma declaração trimestral a Ulay detalhando quaisquer vendas ou reproduções, e Ulay tinha permissão de inspecionar os registros originais[42]. A eventualidade não coberta pelo contrato era que dificilmente Marina venderia quaisquer de seus trabalhos conjuntos durante quase uma década, negando assim a Ulay o influxo de renda que ele previra. Marina estava tão consumida em produzir novos trabalhos que não queria investir qualquer tempo ou energia em vender os antigos. Com orientação de Kelly, esse pragmatismo logo se transformou em uma deliberada estratégia de paciência. Aguardariam até que o valor dos trabalhos conjuntos aumentasse como resultado da posição ascendente de Abramović como artista solo. “Sou realmente boa em esperar”,

comenta Marina. “Dez anos depois esta obra atingiu o valor que eu supunha que possuía. Ulay jamais esperaria tanto tempo.”

Marina fez um empréstimo do valor total para comprar as obras conjuntas. Era uma enorme quantia de dinheiro para ela na época, mas Kelly negociou termos muito favoráveis com um colecionador sueco chamado Willem Peppler: no lugar dos juros, Abramović daria a Peppler uma obra de sua escolha, além do reembolso. Kelly aproximou Peppler e Marina pela primeira vez em Amsterdã no início dos anos 1990. “Eu não sabia nada sobre a obra quando a conheci”, Peppler afirma. “Achei-a uma dama muito impressionante, uma pessoa muito talentosa.” A força pura de seu entusiasmo, de sua paixão e seu encanto político induziram Peppler a um interesse imediato por sua obra e a um vigoroso compromisso filantrópico. Financiou a produção das “edições de performance” – as fotografias das primeiras performances solo de Abramović – em troca da obtenção de uma série completa de imagens, e mais tarde ajudou-a a financiar *Balkan baroque* na Bienal de Veneza, depois que Montenegro retirou seu financiamento estatal. Também comprou um par de *Shoes for departure* (Sapatos para a partida) de Abramović – blocos de ametista com cavidades suavizadas –, mas ele jamais pensou em realmente colocar os pés neles. Bastava que abarcassem as ideias de Abramović.

Marina cultivava um vínculo jocosamente maternal com Peppler. Enviou um fax de Feliz Natal para ele em 1998 – alguns meses antes de assinar o contrato com Ulay – com *instruções para as férias*:

Não fazer

1. Não coma muito

2. Não beba muito

Fazer

1. Lembre-se de seus sonhos

2. Lembre-se de seu eu

3. Lembre de lembrar

Ela assina com *Eu te amo e Doutora/Mãe Abramović*. O contrato de Marina com Peppler estabelecia que ela deveria pagar o empréstimo em parcelas trimestrais de 25 mil marcos alemães. Com a naturalmente reduzida capacidade de fazer dinheiro, Marina lutou para – mas conseguiu – fazer os pagamentos por meio de seu ensino, de suas

palestras, performances e vendas ocasionais de objetos e fotografias. Muitos outros problemas estavam a caminho, contudo, quando Marina começou a representar um papel filantrópico ao estilo de Peppler com sua própria família.

Enquanto isso, Marina viajava mais do que nunca. Partiu em diversas viagens ao Japão, primeiro como assessora do comitê de um novo centro de arte contemporânea em Kitakyushu e, depois, em um agitado circuito de palestras fora do país, ao lado dos artistas Daniel Buren e Hamish Fulton, e dos curadores Saskia Bos – que então se encarregava da De Appel – e Hans Ulrich Obrist. O nomadismo que Obrist praticava havia sido em parte inspirado por Abramović e Ulay e no destemido modo pelo qual se injetavam nas culturas estrangeiras. "Acho que Marina foi uma pioneira desta ideia de não pertencer a uma geografia", diz Obrist. Ele e Marina partilhavam de uma vitalidade maníaca. "Sempre que encontro Marina, há uma transferência de energia e me sinto energizado por semanas. Acontece o mesmo com suas performances. Acho que ela possui uma energia essencial quase ao modo de Joseph Beuys." Realizaram uma entrevista em um trem-bala, conversando sobre o jogo japonês Pachinko (É uma espécie de experiência completamente zen), reperformance (Se você pode tocar Mozart cem anos mais tarde, você sem dúvida pode refazer performances agora ou em vinte ou cinquenta anos) e a importância de misturar disciplinas profissionais[43]. Em Kitakyushu, participaram de um simpósio ao longo do fim de semana sobre este último tema, chamado *Bridge the gap* (Preencher a lacuna" – entre a arte e a ciência, no caso) e Marina realizou uma versão de *Art must be beautiful*, na qual utilizou "o matemático deve ser belo" como segunda parte do mantra, para grande deleite de Gregory Chaitin, o matemático designado para a sala.

Marina também fez várias viagens à Índia nesse período, e trabalhou com monges tibetanos na pequena cidade de Mundgod, em Karnataka, para coreografar uma performance para o Festival de Músicas Sagradas em 1999. Não apenas as cinco tradições do budismo se reuniriam na performance – era essa a ideia por trás do festival sugerido pelo Dalai Lama, com quem Marina se encontrou diversas vezes durante sua viagem – Marina também providenciou que monges e monjas se aproximassem, o que era inédito, ao cantar o sutra "do coração". Ela pretendia distribuir os monges em uma formação coral triangular gigante sobre o palco. Após diversas semanas de preparativos, que incluíam erguer um palco especial, ela viajou com os monges e Ling Rinpoche Doboom Tulku para Nova Délhi, para a performance. Foi informada apenas no último minuto de que não podiam utilizar a formação piramidal, já que nenhum monge poderia ser colocado acima de qualquer outro. "Eu perguntei a eles por que não me disseram

antes", Marina recorda, "e responderam que não queriam ofender a convidada". Foi, talvez, o sobressalto mais severo que tivera em uma longa história de trabalho com culturas totalmente estrangeiras. De algum modo, sua ignorância deve ter sido um alívio: nem tudo era maleável à sua visão; ela aprendia mais com suas próprias limitações e projeções culturais. De qualquer modo, chegaram a um acordo e realizaram a performance, o que levou a uma colaboração posterior, em Berlim, no Haus der Kulturen der Welt, dois anos mais tarde.

Abramović dirigindo um grupo de monges budistas para uma performance em Haus der Kulturen der Welt, Berlim, 2000.

Por volta dessa época, o enteado de Vojo emigrou ao Canadá, e Vojo pediu a Marina algum dinheiro para que ele e Vesna pudessem acompanhá-lo até lá e começar uma nova vida, longe das privações e da miséria de Belgrado no desfecho das guerras e da hiperinflação. Marina deu-lhe 10 mil marcos (7 mil dólares) para realizar a mudança, e ficou estarrecida quando Vojo retornou a Belgrado não muito depois. Ela jamais perguntou o que ele havia feito com o dinheiro; presumiu que o havia dado todo ao enteado. Vesna estava agora morrendo de câncer e a saúde de Vojo também estava declinando: ele perdeu muito peso e enfraqueceu, estava quase incapaz de se cuidar. "Ele pedia dinheiro e dizia que Vesna estava com dores terríveis. Eu estava meio farta daquilo tudo", afirma Marina. Depois que Vesna faleceu e a morte de Vojo parecia próxima, ele forjou assinaturas de Marina e Velimir em seu testamento para privá-los da herança e destinar todo o dinheiro e propriedades ao seu enteado quando morresse. Marina e

Velimir jamais compreenderiam muito bem por que ele fez aquilo, embora Velimir suponha que Vesna tenha pedido, e Vojo havia sido descuidado com o dinheiro durante toda a vida, de qualquer modo. "Ele era um comunista irresponsável, perdendo e ganhando propriedades tantas vezes na vida que simplesmente não se importava [...] Devia até achar que estava bom para um sujeito pobre, seu filho adotivo. É difícil dizer. Ele não era brando. Ele não era espiritual. Ele matou muita gente na guerra." Para Marina, a perda da herança – que ela e Velimir descobriram antes da morte do pai – foi a culminação de um abandono que começara quando tinha 15 anos e viu o pai beijando Vesna na rua.

Em março de 1999, apenas poucos dias antes do primeiro ataque aéreo da OTAN sobre Belgrado, com o intuito de deter a limpeza étnica da Sérvia em Kosovo, Marina ordenou que Velimir recuperasse todas as suas antigas pinturas do apartamento de Vojo. Ela não confiava mais em seu pai, e estava preocupada que ele ou outros tentassem vender os quadros; sentia tanto constrangimento quanto cuidado em relação às telas. Velimir, relutante mas obediente, executou o pedido da irmã. "Foi uma das coisas mais difíceis e tristes que fiz na vida", recorda Velimir. Sentou-se numa cadeira e embebedou-se enquanto um homem da mudança carregava as pinturas de Marina, uma a uma, deixando espaços nus nas paredes. Atrás de uma das pinturas, de Alba em uma paisagem bizarramente provençal, havia a dedicatória "Para Vesni e o pai, de Marina". Estava datado de 11 de março de 1979, muito depois de Marina ter abandonado a pintura. Foi um presente, dado talvez como uma reconciliação por anos de desconfiança e falta de comunicação entre ela e Vojo e Vesna. Essa pintura também foi removida, colocada no caminhão e levada com todas as outras para um depósito de longo prazo no apartamento de Milica na rua Hilandarska.

Quando começou o bombardeio a Belgrado, a esposa de Velimir, Maca, insistiu que ele deveria levar Ivana, sua filha de 10 anos, para Amsterdã, onde poderiam viver a salvo com Marina. Maca não foi com eles porque, como afirma Velimir, estava fazendo seu terceiro tratamento de quimioterapia na época, e intimou-o a partir sem ela. Marina pensava que Maca estava se recuperando na época, e achou que Velimir apenas chafurdava em autocomiserações. "Ele bancava a vítima e eu recebia aquilo", afirma Marina. "Ele dizia que sua esposa estava morrendo de câncer, que estavam bombardeando Belgrado, e assistia à CNN a todo momento. Estava em constante sofrimento." Assim começou a contenda entre irmão e irmã, conflito que se tornou tão arraigado e interminável quanto o conflito de Marina e Ulay.

Marina estava novamente no Japão quando Velimir e Ivana chegaram a Binnenkant. Ela fazia preparativos para converter uma velha casa de campo ao norte de Tóquio em uma espécie de *spa*/monastério chamado *Dream house* (Casa dos sonhos), onde os hóspedes eram convidados a mergulhar em banhos de cobre, dormir em camas cravejadas de cristais e registrar os seus sonhos em um arquivo público. Era uma versão intensificada, transformada em arte, do ambiente ultra-hospitalar, holístico e beneficamente ditatorial que ela cultivava em Binnenkant, nº 21 – e que Velimir estava prestes a experimentar. Pouco após o retorno de Marina a Amsterdã e de seu encontro com o irmão e a sobrinha, ela fez uma festa de aniversário para Ivana, convidando todas as crianças que conseguiu encontrar na vizinhança. Velimir considerou aquilo uma generosidade estratégica, "para mostrar como era uma boa pessoa ajudando os refugiados". Mas Marina adorava, e até mesmo idolatrava Ivana, que era tremendamente inteligente e fazia com que os adultos se tornassem crianças em busca de atenção. Ivana começou colecionando diversos pequenos objetos, espalhando-os na outrora minimalista mansão de Marina, explicando à tia: "Você não sabe que as crianças têm medo de lugares vazios?". Marina teve a ideia de transferir seu escritório para o porão e fazer um quarto permanente para Ivana. Sem perder tempo ou fazer consultas, encomendou os materiais e Paolo – que agora vivia com Marina – passou a trabalhar na reforma. Klaus Biesenbach, um convidado desse período, recorda outro incidente que indica o gosto de Marina por projetos domésticos. Ela conversava com alguém no porão com tal envolvimento e entusiasmo que Biesenbach achou que devia ser alguém muito importante no mundo da arte, como o diretor de Stedelijk. "Desci e não era o diretor do Stedelijk, era o carpinteiro trabalhando na porta", comenta Biesenbach. Velimir considerou aquele tipo de zelo algo dominador e maquiavélico. Enfureceu-se com os planos de Marina de construir um quarto permanente para Ivana, interpretando-o como uma tentativa de "diminuir minha autoridade" sobre a menina. "Foi cruel, maligno da parte de Marina", ele afirma.

Ainda assim, nas primeiras semanas e meses de sua permanência, a casa era relativamente harmoniosa. Paolo cozinhava para Marina, Velimir e Ivana, criando a atmosfera familiar em que Marina jamais vivera. Ela entregava-se, aos poucos, ao conforto que encontrava em Paolo. Encontraram-se em Nova York logo depois da entrega do Leão de Ouro, em 1997. Marina escapava para reuniões diárias com Kelly (ela precisava ser sigilosa, porque ainda estava oficialmente com Stefanowski na época), alegando que tinha alguns velhos amigos sérvios na cidade e que eles precisavam de sua

atenção. “Ela vivia me dizendo que eu era muito jovem, bonito e italiano”, afirma Paolo. “E por isso ela se sentia em perigo, arriscando-se a entrar em um novo relacionamento.” Paolo era um macho alfa italiano, de aparência clássica, bonito e elegante, mas extremamente gentil e sensível por natureza. Era prático e capaz nas tarefas diárias, para as quais Marina ainda mostrava uma espécie de cultivada inaptidão. Paolo podia se dedicar às necessidades essenciais de Marina. “Eu conhecia sua fragilidade, e ele conhecia a minha”, ela diz. “Comecei a amá-lo em um nível profundo, de um modo diferente de todos. Com Ulay sempre havia uma luta, uma tensão. Com Paolo havia a ideia de lar e de paz. Ele queria saber se eu havia comido ou não. Nunca ninguém havia me perguntado isso antes. Isso de fato me abriu completamente.”

Marina e Velimir com Vojo em seu apartamento em Belgrado, 1996. À esquerda de Velimir está o quadro que Marina dedicou a Vojo e a Vesna em 1979 e que iria recuperar em 1999.

Marina e Velimir durante um momento mais divertido de sua passagem por Amsterdã, por volta de 1999.

Marina e Paolo Canevari em Binnenkant, nº 21, Amsterdã.

O relacionamento dos dois amadureceu nas viagens à Índia e ao Sri Lanka, e também no apartamento de Paolo em Roma, onde permaneciam nas ocasiões em que ele tinha uma exposição. Agora, em Amsterdã, enquanto Marina trabalhava em seu escritório o dia todo, Paolo trabalhava em sua arte. Propositadamente, não possuía um estúdio em Amsterdã ou qualquer outro lugar. Passava os seus dias circulando, em silêncio, lendo, trabalhando em suas motocicletas, cozinhando, desenhando e reunindo materiais para esculpir – tornava-se cada vez mais interessado em pneus, câmaras de ar e borracha. Marina tinha dificuldade para compreender a lenta e solitária aproximação de Paolo a sua arte. De início, interpretava sua conduta paciente e imperturbável como sinal de uma preocupante falta de ambição. Marina recorda: "Parecia que ele estava esperando que eu terminasse de trabalhar para que pudesse estar com ele. Mas meu argumento era de que em sua fase da carreira *ele* não deveria ter tempo; eu deveria ser a que tinha tempo". Levou muitos anos para que Paolo a persuadisse de que aquela lentidão era de fato um método de trabalho deliberado. "Era a diferença entre uma atitude italiana pensativa e uma atitude comunista de 'faça acontecer'", afirma Paolo.

Tal como Stefanowski, Paolo ficou encantado por Marina, mas não como um fã. Teve o cuidado de conservar certa independência psicológica, algo que Marina deve ter achado tranquilizador em certo sentido: ele não foi seduzido por ela em um âmbito ideológico, e não estava interessado nela por conta de seus feitos ou proclamações. Ele guardava distância da dominação política e espiritual de Marina, e era especialmente resistente ao didatismo em seu trabalho. Abramović havia, pouco antes, acabado de assumir uma cadeira no Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, na Alemanha, e com frequência dava oficinas da arte da performance para os seus alunos – nas quais jejuavam em silêncio por cinco dias, realizando diversos exercícios meditativos – em diversos lugares da Europa. Paolo recusava-se a participar dessas oficinas, para grande frustração de Marina. "Eu disse mais de uma vez e em público", afirma Paolo. "Nunca faça o que Marina faz se você é parte da *família*. Se você é um aluno ou um seguidor, então tudo bem; pode ser uma grande experiência. Mas jamais misture esta parte de Marina com sua vida porque isso pode te arruinar. É basicamente como me defendia da forte, enorme personalidade de Marina."

Por volta dessa época, Marina convidou um desconhecido e ambicioso cineasta francês chamado Pierre Coulibeuf para o circuito de convidados de Binnenkant, nº 21. Ele propôs a realização de um docudrama da vida de Abramović. Como na peça *Biography*, haveria reapresentações de performances e a narrativa de sequências de sua

vida. O filme compreenderia também uma atuação pura e autêntica, com Abramović representando o papel de uma diva em seus momentos de ócio – e que não se revelaria de modo algum ocioso. A câmera acompanha suavemente Marina enquanto esta caminha ao lado de um canal, sua aparência altiva e vulnerável, de algum modo incomodada por ser revelada, a vítima potencial de uma adoração súbita e indesejada de passantes, talvez. Veste-se toda de preto e usa os óculos escuros de alguém acostumado a tentar passar despercebido em público. Outra tomada a acompanha na parte de trás de um automóvel que acelera impaciente por uma rodovia; mais uma vez, usa os óculos escuros e se mostra um tanto ansiosa e distraída, embora tenha uma comitiva de manipuladores e lacaios no carro, sem dúvida prontos para atender a suas imprevisíveis e urgentes necessidades. Um saxofone abafado sublinha uma sequência de Abramović escolhendo, taciturna, o que irá vestir naquele dia, aparentemente insatisfeita com cada um de seus vestidos. Há sequências com Marina correndo e exercitando-se em um campo, trabalhando freneticamente em seu estúdio, dançando diante de um fundo branco e esfregando os degraus de madeira enquanto veste uma acanhada, tênue camisola vermelha de bolinhas. Em seu estilo ágil, ela canalizava o glamour de Sophia Loren e Maria Callas, a quem idealizava desde que era adolescente.

A vulnerabilidade e o embaraço de Abramović como atriz e sua ocasional autoironia eram, contudo, apenas uma desculpa – e um facilitador – para o verdadeiro intuito do filme. Coulibeuf percebia as fantasias que Marina criava de si mesma e inflava o seu ego para obter a cena de ouro que almejava. A exploração era mútua, mas da parte de Abramović havia um grau de inocência: ela estava apenas sendo tipicamente generosa e comprometida, atirando-se a um projeto e dando a Coulibeuf o que achava que ele queria e o que ela achava que seria bom para o filme. Em troca, obteria uma imagem cinematográfica e idealizada de si mesma.

De certa forma, Coulibeuf foi para Abramović o que Hans Namuth foi para Jackson Pollock. No início dos anos 1950, Namuth fotografou e filmou Pollock fazendo (e simulando fazer) seus quadros salpicados. Namuth coreografou cada postura supostamente autêntica e instintiva de Pollock ao redor da tela, encorajando-o a parecer cada vez mais concentrado e pictórico[44]. Juntos, conjuravam o ideal da imagem de um artista misterioso, emotivo: algo que Pollock já cultivava e, Namuth sabia, o faria produzir grandes fotografias. Assim como Pollock veio a se arrepender amargamente dessa barganha – sentindo-se enojado com sua afetação impostora e com Namuth por expôr e explorar sua vaidade –, Marina também se indispôs com seu montador de

imagens. Havia entendido que Coulibeuf lhe daria a filmagem original das performances que ela fez para o filme. Mas ele argumentou que Abramović transferiu-lhe todos os direitos, e ganhou a ação legal apresentada por Marina. Mais tarde, Coulibeuf apresentou seu filme de uma hora de duração em galerias de arte "como sua própria obra de arte", acredita Marina, ao lado de *replays* das performances extraídas do filme sem sua permissão. Sua raiva por ele continuaria nos anos seguintes, além de outras ações legais.

Nessa época, Vojo tornava-se mais frágil e desesperado, vivendo só em Belgrado. Começou a ter episódios delirantes e paranoicos, e escorregou e quebrou a bacia. Em 29 de agosto de 2000, ligou para Marina em Amsterdã, mas ela não estava em casa. Ela apanhou sua mensagem tarde da noite. Numa voz fraca e lamuriosa, pedia ajuda mais uma vez. Ela ainda estava irritada com o empréstimo que ele supostamente esbanjara, com a falta de gratidão que revelara em primeiro lugar e, acima de tudo, por ter sido privada de sua herança. "Eu disse meu Deus, foda-se. Estou fazendo tudo isso por ele e ele nunca me ligou. Então o que ele quer agora? De novo ele quer dinheiro", diz Marina. Ela não retornou a ligação. "Está na minha alma, é tão forte", sentencia. "Eu jamais me perdoarei." Cedo, na manhã seguinte, ela partiu para a Índia com Michael Laub, para pesquisarem juntos uma nova produção teatral (jamais realizada). Chegou a Nova Délhi tarde da noite. "Por volta das 4h30 da manhã acordei e sentei na cama, e tive esta estranha sensação de lampejo. Recebi o telegrama um dia depois, de que ele havia morrido exatamente naquele momento."

Após a morte de Vojo, a relação de Marina com Velimir desmoronou. O emprego como professor que ela encontrara para ele em Rijksakademie não deu certo, ela o culpou, e começaram as disputas por dinheiro. Ela o ajudou a garantir um apartamento em Roterdã, mas por algum motivo isso também não deu certo. Na essência do conflito estava a impressão de Velimir de que estava sendo apadrinhado pela sufocante e altamente condicionada generosidade de Marina, que ele jamais pediu, para começar. "Eu era literalmente um criado naquela casa", ele afirma. "Quando reclamei, ela se enfureceu e disse que eu não a amava e não era grato por sua ajuda." Marina sentia que ele era preguiçoso e explorador. Provocaram um no outro um poder monstruoso, atávico de teimosia, crueldade e desprezo – agravado ainda pelo hábito familiar de justificativas exageradas e martirizações. Ao final, declara Marina: "Mudei a chave de minha casa porque ele estava usando meu dinheiro, meu telefone. O que eu sou, idiota?". Não era por acaso que, justo quando sua contenda com Ulay se dissipava, um novo e mais enraizado conflito com seu irmão se iniciava: Marina vicejava com um senso combativo. Sua

família certamente lhe deu razões: quando Milica morreu, em agosto de 2000, Marina não foi informada e, portanto, perdeu o funeral. Foi uma repetição de 1993, quando Marina descobriu por um amigo com quem topou na Bienal de Veneza que seu tio Djoko falecera em um acidente de automóvel; Danica não lhe havia contado. (Velimir, sempre pronto para pontuar a martirizada sensação de isolamento de Marina, insiste que ela foi informada da morte de Djoko.)

A relação de Marina com sua história, que parecera estar se resolvendo após o acordo com Ulay e a peregrinação ao local de nascimento de seu pai, voltava ao seu estado normal de turbulência incontida. Ela e Velimir perderam o funeral de Vojo, em parte porque Marina estava na Índia, mas principalmente porque ela continuava com raiva dele. Como tentativa de penitência e tributo ao pai, ela criou uma nova performance e dedicou a ele. Em um campo na Andaluzia, na área de uma fundação privada de arte contemporânea para qual ela foi convidada, Abramović montou um cavalo branco, sem fazer nada além de segurar uma bandeira branca e fixar o olhar a distância. O único movimento era o balançar ocasional do cavalo, e o vento agitando a bandeira e seu cabelo. A obra, feita para vídeo e sem público, foi chamada *The hero* (O herói). A bandeira branca representava algo que sentia que Vojo jamais faria – render-se. Era também algo que ela lastimava não ter feito antes de seu fim.

Biógrafo

Marina em seu apartamento em Nova York, 2002.

O galerista de Marina, Sean Kelly, derruba uma parede do apartamento dela em Nova York, 2002.

Marina estava mais uma vez na Índia no início de 2002 quando Sean Kelly finalmente conseguiu trazê-la ao telefone. Ele havia encontrado um apartamento ideal para ela e Paolo em Nova York. Kelly começou a descrever o lugar – janelas do comprimento das paredes, pé-direito não muito alto, belo edifício comunitário, localização perfeita no SoHo, exatamente de frente para o *loft* dele, mas Marina estava mais interessada no número do edifício. Kelly lhe contou e ela fez uma rápida leitura numerológica. O número batia. Disse a ele que fosse adiante e assinasse os contratos em seu nome.

Marina sentia-se pouco inspirada por Amsterdã desde que se separou de Ulay. Na verdade, desde que o acidente de avião dizimou o pessoal da galeria De Appel em 1983, ela se sentia frustrada com a falta de vitalidade do ambiente artístico da cidade. Da mesma forma, Paolo também se impacientara com Amsterdã. Mudar-se para Roma, contudo, não era uma opção; ele se sentia tão confortável ali quanto Marina em sua terra natal. A opção óbvia seria Nova York, mas Marina estava apreensiva. Guardava um ressentimento pelos Estados Unidos devido ao bombardeio da OTAN a Belgrado em 1999. Mas o mais importante: achava que os norte-americanos não notariam suas conquistas, que haviam surgido principalmente na Europa. "Era como começar de novo", ela diz. "Eu tinha muitos temores. Se não fosse com Paolo, eu jamais teria me mudado para Nova York."

Paolo também queria estabelecer sua carreira artística na cidade. Desde que conheceu Marina, estava inevitavelmente consciente da diferença de status de ambos no mundo da arte. "Estava muito claro para mim que eu precisava me construir", ele diz. Mas não importava o que fizesse, parecia ligado à predominância de Marina: caso preservasse sua quieta independência, permaneceria à sombra de Marina Abramović; por outro lado, à medida que sua ambição aumentava, ressentia-se da inevitável suspeita de que Marina Abramović o mantinha sob sua asa e auxiliava a sua carreira, ou, de modo mais vago, de que ele estava instrumentalizando sua relação com ela. Ainda assim, o relacionamento era forte o suficiente para resistir a essa tensão estrutural, assim como àquela provocada pela grande diferença de idade entre os dois. Marina era mais segura do que no final dos anos 1970, e Kelly, para variar, reparou nos benefícios de sua nova calma emocional: os velhos hábitos de desconfiança e conquista, propelidos pelo ódio a Ulay, estavam se desfazendo graças à calma obstinação de Paolo. De certo modo, ele era um composto perfeito dos antigos amores de Marina: era pouco exigente e a apoiava como Neša, prático e silenciosamente poderoso como Ulay, e bonito como Paco Delgado. E, o mais importante, Paco tinha a sua própria integridade: tinha o cuidado de

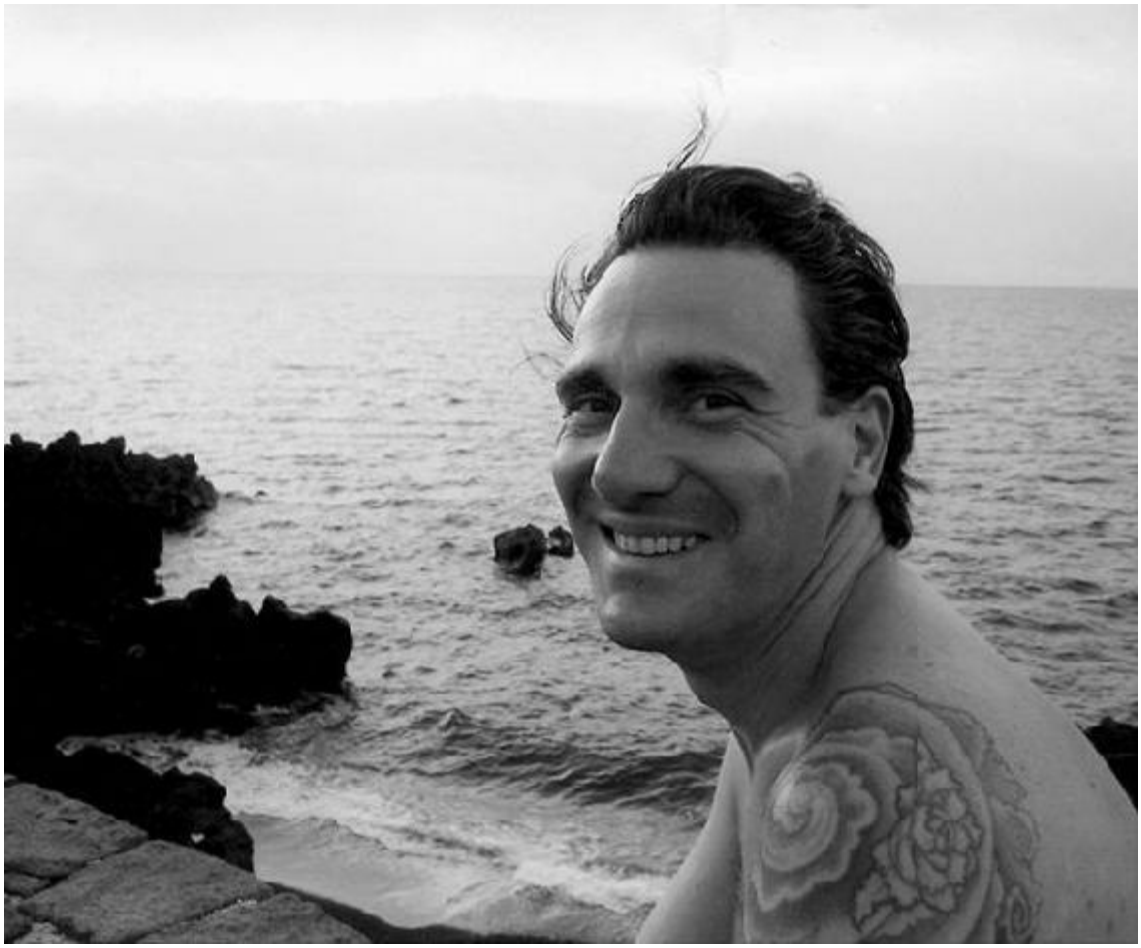
preservar a sua intimidade essencial com Marina de tal forma que o modo como ela se relacionava com o mundo – que ela refletia e apresentava tão passional e incansavelmente – não era o modo como ela se relacionava com ele. Paolo era o centro de um pequeno círculo de pessoas – Kelly e sua esposa, Mary, Chrissie Iles e Klaus Biesenbach eram os outros – com as quais Marina compartilhava sua vulnerabilidade e suas dúvidas.

Se por um lado jamais colaboraram juntos diretamente em suas práticas, Paolo fotografava – e ajudava a compor – muitas das imagens teatrais e individualmente carregadas de emoção que Abramović produzia cada vez mais: cenas em Stromboli, onde tinham uma residência de verão e Marina se deleitava com a energia vulcânica da ilha, aparecendo nua e de pé na entrada da caverna em uma praia; poses pseudoeróticas, tingidas de uma deliberada falta de jeito, contra o cenário minimalista de seu *loft* no SoHo; e, em uma viagem de estrada pelo Arizona, com Abramović nua segurando o crânio de um touro, em homenagem a Georgia O'Keeffe. Enquanto uma performance podia levar anos para ser conceitualizada, esses trabalhos fotográficos eram uma via criativa rápida e satisfatória para Abramović. E, em parte pelos rendimentos dessas fotos, que vendiam bem por meio de Kelly e das galerias europeias de Marina – Serge le Borge em Paris, Lia Rumma em Nápoles e Kappatos em Atenas (com as quais começou a trabalhar no final dos anos 1990) –, ela pôde arrumar a sua nova vida em Nova York, além de manter a casa em Binnenkant (vendeu a casa apenas alguns anos depois, rompendo enfim com todos os laços em Amsterdã).

A mudança para Nova York impulsionou uma performance que Abramović cultivara em sua mente por algum tempo. Seria uma evolução de seus objetos transitórios, almejando gerar o mesmo tipo de energia mas sem a mediação de um objeto. O mediador seria a própria Abramović. *The house with the ocean view* (A casa com vista para o oceano), sua performance de 12 dias na Sean Kelly Gallery em novembro de 2002, foi a mais cristalina expressão até aquele momento de seu vago ideal de uma arte do século XXI sem objetos. A obra abordava a energia gerada por seu jejum, seus movimentos estudados e lentos – adaptados dos retiros de meditação vipassana realizados com Ulay na Índia – e a sustentação de seu contato visual com o público. A performance também era um diagrama da psique de Abramović: ela extraía a energia do público para transcender suas limitações pessoais. Era um último pedido de legitimação, que obteve integralmente. Em resposta, o público estava autorizado e era encorajado a projetar em Abramović suas expectativas e desejos, apenas para vê-los suavemente neutralizados em

uma espécie de abismo atemporal. No final, era um diálogo energético de 12 dias sem conteúdo, apenas pura empatia. A aura de Abramović atingiu a cidade: os que voltavam à vigília na galeria todos os dias também a levavam em seus pensamentos, em seus cotidianos.

Visitei religiosamente a galeria durante os últimos cinco dias da obra (fiquei sabendo apenas no meio do caminho), e escrevi um artigo a respeito para o *The Drama Review* e enviei-o a Marina[45]. Algumas semanas depois, recebi uma ligação com uma voz de sotaque fortemente carregado do outro lado da linha. Marina convidou-me para tomar um café da manhã no SoHo mais tarde naquela semana. Levou uma maçã chinesa de presente. Estava expansiva e divertida, muito distante da personalidade severa que eu imaginava, dada a radicalidade e o ascetismo de suas performances. Após realizar uma rápida leitura astrológica – muito acolhedora e que, fui descobrir mais tarde, ela fazia com a maioria das pessoas num primeiro encontro –, perguntou se eu gostaria de fazer algum trabalho com ela. Um "não" estava fora de cogitação.



Paolo Canevari em Stromboli, Itália, por volta de 2007.

No início, isso significava trabalhar ao lado de Marina em seu espaçoso e quase vazio *loft*. Tomei ditados no pequeno escritório a um canto, digitando seus e-mails e esclarecendo seu inglês excêntrico e exuberante. Com frequência deixava intacto o poder do original: "Isso é totalmente *além*" ou "O melhor seria nos encontrarmos, simplesmente, para uma alto e frio copo d'água". Apesar de suas construções verbais atrapalhadas, se eu digitasse errado ou cometesse uma falha gramatical, ela com frequência seria a primeira a identificar. Marina dividia seu tempo entre Nova York e Amsterdã, mas sempre que estava nos Estados Unidos eu visitava o *loft* algumas vezes por semana. Ela distribuía os seus afazeres de modo a estar sempre muito ocupada: entabulando ligações telefônicas em diversas línguas (além de sérvio, inglês e francês, ela fala bem o italiano, mas jamais aprendera de fato o alemão de Ulay e o holandês de seus dias em Amsterdã); erguendo-se de um salto para apanhar chá-verde, biscoitos de arroz, amêndoas ou cerejas; lançando perguntas a Paolo enquanto este permanecia calmamente sentado à mesa da cozinha, desenhando ou ajustando partes de suas motocicletas; ansiosa por reuniões iminentes com Kelly, com editores e curadores, e com seu contador; visitando o salão de beleza (uma vez, chamou-me até lá e me ditou enquanto seus pés estavam em uma pequena e borbulhante banheira quente, seus cabelos enrolados em folhas metálicas e fazendo as unhas); descansando de uma sessão com seu personal trainer; deixando-me no computador enquanto começava a cozinhar (sempre havia um bom almoço) para um amigo artista que viria visitá-la; consumida pela agitação ou apenas chegando ou se preparando para uma viagem à Europa; e, em apenas uma ocasião, abandonando toda a sessão de trabalho porque fazia um dia tão lindo de primavera. Apesar de tão inconstante e teatralmente ocupada, sua concentração no trabalho era formidável e avassaladora. Eu me sentia animado e esgotado após uma sessão de escrita de três horas, como se um furacão houvesse acabado de passar. Eu também sentia Marina me arrastando maternalmente como parte de sua sempre crescente *família*.

Marina jamais perdia qualquer oportunidade de encontro em uma galeria ou de um jantar, e em especial após uma performance. Enviava e-mails a todos que lhe entregavam seu cartão, a todos cuja *energia* ela tivesse gostado. Marina operava por meio de um amor irresistível e desarmante. Os e-mails que eu digitava estavam repletos de frases como "Sinto falta de sua energia" e "Como está sua vida amorosa? Não se esqueça, isso é importante", e "Pensando em você". O encontro mais casual tornava-se logo íntimo com Abramović, louvado, adorado e abençoado por sua atenção. A abordagem de Marina

era tão sincera quanto estratégica. Ela alimentava suas novas amizades com Susan Sontag e Björk – ambas visitantes regulares de *The house with the ocean view* – enviando-lhes livros do cientista sérvio Nikola Tesla. Perto do final de um longo pingue-pongue de convites, almoços e mensagens de agradecimento com Glenn Lowry, diretor do Museum of Modern Art, Abramović ditou: "Foi tão generoso de sua parte comparecer ao jantar noite passada. Você parece em forma, e totalmente sexy". Enquanto digitava, ela disse: "Posso dizer isso? O que você acha? Dane-se, estou com quase sessenta – posso fazer o que quiser!".

Marina conservava obsessivamente cada *e-mail* de suas galerias, museus, de sua companhia de produção de vídeo, dos arquivistas de foto, dos editores, curadores, críticos, alunos, de seu banco e de seu programa de passagens aéreas frequentes. Eu os arquivava tanto no computador quanto em pastas cada vez maiores nas prateleiras. Marina gostava de seu entusiasmo estilo KGB de arquivamentos, e se encarregava de ir à papelaria Staples para comprar cada vez mais arquivos, divisórias, bandejas, notas de *post-it* e uma diversidade de parafernálias organizacionais. Sua loja favorita em Manhattan era e é The Container Store.

Logo, Marina propôs um novo projeto. Para um livro sobre *The house with the ocean view*, ela queria um diário escrito sobre sua vida cotidiana na galeria. Uma a uma, cada coisa que fez precisava ser *transcrita* das fitas em exaustivo detalhe e com uma precisão sem hesitações. Queria que a linguagem fosse a mais banal e repetitiva possível. Dessa forma, esperava que a experiência da performance – o movimento do tédio por meio da repetição até a concentração e transcendência – pudesse ser recriada no papel. No verdadeiro estilo vipassana, o leitor poderá atingir a prontidão hiperconsciente dos movimentos lentos e deliberados de Abramović. Ainda que fosse eu a escrever cada palavra, e não Marina, o diário precisaria assumir sua voz em primeira pessoa. Mas eu jamais interpretaria como ela se sentia ou quais eram suas intenções; apenas descreveria suas ações físicas.

Assim, comecei a frequentar a Sean Kelly Gallery para assistir às fitas de vídeo da performance (havia uma câmera registrando cada balcão, cada momento quando abriam a galeria, mas não à noite). Fazia um frio brutal de inverno e eu percorria a pé toda a extensão de Manhattan, de meu apartamento na Primeira avenida com a 26ª rua até a galeria na Décima avenida com a 29ª, no frio e na neve. Jamais me ocorreu tomar um ônibus ou o metrô (ou mesmo usar luvas) – isso teria facilitado o fator persistência na performance que eu estava criando para mim. Para que a viagem valesse a pena, eu

passava ao menos três horas seguidas assistindo às fitas e digitando, o que também me concedeu o tempo necessário para sintonizar a atmosfera meditativa conjurada até mesmo pelas fitas.

Eu me sentava na área da cozinha da galeria, espremido entre as tábuas de madeira que foram a sala de estar de Marina na performance, assistindo às fitas em uma grande TV e com o meu laptop no colo. Cada fita durava 90 minutos, e havia seis fitas para cada dia (exceto em um dia no qual a galeria permaneceu aberta até tarde da noite). Permitia-me acelerar a fita nas partes em que Marina estava imóvel, seja capturada em um olhar, seja sentada em sua cadeira ou parada no chuveiro, mas tinha de rebobinar e assistir várias vezes a todos os movimentos que exigiam uma descrição mais sistemática. Calculei que levaria ao menos seis horas para contar tudo o que acontecia a cada dia, e comecei a entrar em pânico com a magnitude da tarefa. Eu totalizaria 72 horas diante das duas telas. As pessoas que trabalhavam na galeria, incluindo Kelly, com frequência voltavam à cozinha para fazer um café e rir do que Marina havia me pedido para fazer – embora não estivessem nada surpresos, seja por ela haver solicitado aquilo, seja por eu ter concordado em fazer.

Assistindo às fitas, comecei a reparar que, apesar de sua aparente concentração e lentidão, Abramović jamais fazia algo (sentar-se, olhar, levantar-se, banhar-se) por mais de cerca de dez minutos. Ela praticamente flutuava entre as três plataformas, saltando de uma tarefa ou postura meditativas para a seguinte. Tudo era a introdução a uma atividade ou uma passagem para fora dela: ela estava indo ou voltando perpetuamente de seu quarto, enchendo o seu copo d'água na pia do banheiro, bebendo, caminhando para a frente e para trás, aprontando-se para tomar a ducha ou se vestindo depois de se banhar, preparando-se para se sentar, preparando-se para se sentar na beira do balcão, escovando os vincos de seu pijama, preparando-se para urinar, urinando, enchendo o balde para a descarga, redistribuindo a mobília, e assim por diante. Não havia sequer um período suspenso de inatividade absoluta. E, ainda assim, os rituais mais elementares tornavam-se fascinantes, e ela jamais os repetia com perfeição, apesar de seus esforços. Isso era irritante para os meus propósitos porque, quanto mais ela fazia, mais coisa eu tinha para escrever. Meu plano era observar o bastante para que pudesse formular uma descrição geral uniforme de cada uma de suas atividades, copiar e colar sempre que fazia aquilo. Cada atividade levaria um título, como "sentando-se na cadeira", "tomando água" ou "urinando".

Quando cheguei ao dia cinco, mostrei a *transcrição* a Marina. Ela amou aquilo de tal maneira que pediu que eu recomeçasse. Em vez de uma descrição fixa para cada um de seus rituais, ela queria uma nova descrição para cada vez que o ritual fosse realizado, e que eu tomasse nota das diferentes nuances. "Sem compromisso!", Marina escreveu em um *e-mail* (em suas palavras):

> Não me importa o quão grande isso vá ficar. Esta performance foi longa e obsessiva, e a descrição também deverá ser longa e obsessiva. É provável que no fim tenhamos de publicar em um volume separado. Ainda não sei. Sei apenas que preciso disso. Considere-o como um exercício de meditação […] e você irá passar por uma transformação profunda ao final deste trabalho. […] Você está no caminho certo. Por favor, continue. Terminaremos quando for possível. (Mas deverá ser concluído ao menos até o final de junho)[46].

Assim, onde havia uma passagem "sentando-se na cadeira" para o dia um, haveria 17 passagens "sentando-se na cadeira" levemente distintas umas das outras, porque Marina havia sentado na cadeira 17 vezes naquele dia, em 17 maneiras levemente diferentes. Está bem. Seu *e-mail* era persuasivo. Utilizando o novo método *contar tudo*, cada dia acumulava mais de dez mil palavras de descrição. O diário poderia se tornar um registro escrito quase perfeito da performance, mas era praticamente impossível de ler na íntegra, e quando comecei a descrever o mais sutil movimento corporal implicado ao deitar-se na cama, por exemplo, o ato parecia completamente estranho:

> Posto-me diante da cama, a um terço do caminho de sua extremidade inferior. Viro-me em sentido horário, frente a frente para o público. E então, com um movimento fluido, sento-me na cama, ergo meus pés, projeto as mãos para trás para me equilibrar e giro 90 graus, abaixo meu corpo até que esteja plano e apoio minha cabeça de modo que toque diretamente o travesseiro. Deito-me ereta de costas. Minhas mãos repousam, planas, sobre a cama ao lado do corpo. Ergo os olhos para o teto[47].

As fitas guardaram algumas surpresas, como Abramović irrompendo em risos (mais tarde soube que a diretora associada da galeria, Amy Goetzler, estava lidando com um problema no encanamento do banheiro de Abramović, e segurava um cartaz para ela, atrás da câmera, que dizia "Não dê a descarga). Em certa ocasião, aparentemente logo após o fechamento da galeria, já que se aproximava do final da última fita daquele dia, Abramović quebrou as próprias regras. Paolo aproximou-se da plataforma e cruzou a

linha branca que mantinha o público longe das escadas de facas. Abramović inclinou-se para abraçá-lo e sussurraram um para o outro. Descrevi essa parte e a coloquei sob o título "quebrando as regras", mas ela foi discretamente removida na edição da "transcrição" de 145 páginas que aparecem no livro.

Abramović vinha lecionando na escola de arte de Braunschweig desde 1998. Todos os anos, levava seus alunos a uma oficina de performances em algum lugar remoto. O acampamento tinha o intuito de purificar o corpo e cultivar o tipo de disposição mental e física necessária para a arte da performance – ao menos na corrente transcendental de Abramović. A ideologia de sua oficina *Limpando a casa* é resumida em uma história que ela absorveu de textos do século XV de Cennino Cennini sobre os pintores da Renascença. Marina relata a história em uma entrevista.

> Se os artistas assumem o compromisso de pintar a parede de uma igreja ou de um castelo do rei, ou quaisquer destes grandes trabalhos, precisam realizar certos preparativos para que o trabalho seja bem-sucedido. Ele sugere que o artista não deva comer carne três meses antes que inicie um trabalho desses. Dois meses antes deverá parar de tomar vinho. Um mês antes, não poderá fazer sexo, e três semanas antes de pintar ele deve colocar a mão direita no gesso, não movê-la de modo algum. Então, no dia em que começa a pintar ele deve quebrar o gesso, apanhar o lápis e poderá fazer um círculo perfeito. Esse é um dos modos de limpar a casa[48].

Juntei-me a Abramović e seus alunos na oficina *Limpando a casa* em Andaluzia, na fundação onde Abramović produzira o vídeo *The hero* em 2001. Como um dos 38 participantes, tive de assinar um contrato jurando que não comeria ou falaria durante os cinco dias de retiro. Leitura, sexo e telefones celulares também estavam proibidos. Água e chás de ervas eram permitidos. E fomos instruídos a tomar laxantes um dia antes do início do jejum. Marina dava essas oficinas há dez anos e era consistentemente rígida com seus alunos: na Suécia, uma vez, recusou-se a deixar entrar dois alunos que haviam escapulido para um bar durante a noite.

Após uma última refeição de arroz e legumes cozidos na noite anterior ao início da oficina, Abramović deu-nos uma pequena palestra. Apenas deveríamos nos dirigir a ela em caso de problemas físicos graves. Dores de cabeça e náusea não contam; eram esperados na desintoxicação do sistema. "E não me importo com seus problemas mentais", ela disse. "O que não questionamos aqui é por que estamos fazendo isso."

Pouco depois do amanhecer do primeiro dia, Abramović adentrou nosso dormitório (ela dormia em um quarto contíguo, menor mas igualmente espartano), chacoalhando um pequeno instrumento percussivo de madeira. Acompanhamos Marina ao campo equestre para os exercícios matinais. Eu já estava com fome. Reunimo-nos em um grande salão, normalmente utilizado para banquetes e danças. Ali, começamos o primeiro de muitos exercícios meditativos: Abramović instruiu-nos a levar uma hora para escrevermos os nossos nomes, sem que o lápis se despregasse do papel e sem parar. Apenas uma vez ela nos disse quanto tempo havia se passado após a conclusão de uma hora.

Quando o calor arrefeceu no início da noite, embarcamos em uma ambiciosa caminhada até o mar, a cerca de dez quilômetros de distância. Após duas horas caminhando em silêncio por trilhas poeirentas, campos irregulares e planícies encrespadas e secas, chegamos a um rio impossível de atravessar e percebemos, em silêncio e coletivamente, que não chegaríamos até o mar. Abramović nada falou, exceto "está bem, vamos voltar", mas não pude deixar de inferir do acontecimento algum tipo de lição zen. Marina falou muito pouco, apenas o mínimo suficiente para explicar os exercícios. Outro: uma hora contemplando um espelho. Escrever todos os pensamentos que passam pela cabeça, mas não se ater a eles. Depois, Abramović fez com que caminhássemos de costas na floresta, com o espelho diante de nós, mostrando o caminho pelo reflexo.

No terceiro dia, esqueci por um tempo a fome. Estava quase desapontado por não ter nenhum dos sintomas da desintoxicação prometidos. Ao contrário disso, sentia-me irracionalmente eufórico durante nossos desajeitados exercícios matinais, e talvez sentíssemos algo da leveza de que Abramović e Ulay relatavam durante seus jejuns de *Nightsea crossing*. Fizemos a nossa própria miniversão da performance: sentei-me diante de uma severa mulher italiana de cabelos curtos e postura intimidatória. Consegui não desviar os olhos durante uma hora, mas o olhar pareceu mais combativo do que iluminador.

Depois, Abramović pediu que escrevêssemos quaisquer perguntas que tivéssemos. Uma mulher ruiva de aspecto robusto escreveu: "Por que esta oficina é tão fácil? Parece um acampamento de férias". Abramović disse: "No calor você precisa fazer tudo devagar. E aprendi com *House with ocean view* que fazer menos é, na verdade, fazer mais. Você precisa se confrontar". Em oficinas com temperaturas mais frias, Marina concentrou-se em atividades físicas vigorosas e estimulantes, como nadar nu em rios de

gelo e correr de olhos vendados na neve. Ali, no calor, passamos a maior parte do tempo sem fazer coisa alguma. A fome e a indiferença nos tomavam enquanto retornávamos aos nossos beliches sob o calor opressivo. Senti uma necessidade desesperadora de dormir, mas percebi que era um refúgio fácil demais da consciência – estávamos tentando viver conforme o exemplo de Abramović, afinal. Ocupei-me, portanto, da questão de Marina ao dizer "não questionamos": *Por que* estávamos fazendo isso? Talvez fosse uma aspiração à disciplina em um mundo exaustivamente permissivo. Talvez seus alunos acreditassem que tinham de ser tão disciplinados quanto Abramović para fazerem performances. Caminhando, certa tarde, vi um colega sentado precariamente sobre uma árvore. Aquilo me lembrou dos momentos de *House with the ocean view*, quando Abramović postou-se na beira de sua plataforma diante da escada de facas, tentando derrotar a tontura que sentia após dias de jejum.

O exercício mais traumático foi ficar de pé, nu (exceto por uma venda) na floresta por uma hora na ardente tarde do quinto e último dia. Deveríamos imergir na natureza e "sentir que não éramos o centro do universo". Mas eu senti absolutamente o contrário: com uma claustrofobia terrível em meu corpo, arquejando em pânico, angustiado com a insolação e a fome. A única coisa que podia fazer para concentrar a minha mente era contar os meus batimentos cardíacos. Contei trezentos. Eram sons implacáveis e irregulares, agitando meu estômago, pescoço e cabeça. Contei apenas para passar o tempo, ou confrontar o fato de que me sentia irritantemente, incontrolavelmente vivo. E havia a ansiedade adicional de saber que a fotógrafa oficial do retiro, Alessia Bulgari, amiga de Abramović, rodeava-nos enquanto nos fotografava, vendados e nus.

A antiga aluna de Marina, Viola Yesiltac, e o filho de Ulay, Jurriaan Löwensteyn, reapresentam *Rest energy* em *The biography remix*, dirigida por Michael Laub, Roma, 2004.

Naquela noite, sentamo-nos para fazer uma "bola dourada" a partir de sete amêndoas, três sementes de coentro, dois grãos de pimenta negra, um grão de pimenta branca e uma gota de mel. Em seguida, enrolamos a bola em uma folha de ouro de 24 quilates. Os monges tibetanos comiam uma bola dourada após o jejum para estimular os seus cérebros, Abramović nos contou. (Ela e Ulay haviam comido um sanduíche coberto com folhas de ouro em seu aniversário em 1978.) Abramović disse que deveríamos nos dirigir a um lugar belo e solitário para comer. Dirigi-me a um campo sob o pôr do sol e comi a bola dourada em quatro mordidas. Depois, quando nos foi permitido conversar novamente, uma participante chamada Doreen Uhlig me contou que havia comido sua bola dourada do lado de fora de uma pequena cafeteria empoeirada do vilarejo, no sopé da colina. Ela desejava algo mundano em meio à árdua densidade da oficina.

Na quinta manhã, encontramos uma comprida mesa armada no salão de banquetes. O estimulante cheiro de arroz brotava da cozinha, mas as pessoas estavam surpreendentemente relutantes a tomarem os seus assentos. Abramović emergiu com uma enorme cuba em seus braços e serviu um monte de arroz em cada um de nossos pratos.

Ela nos instruiu a fecharmos os olhos e “usarmos a mão direita” para comer o arroz, devagar. As lágrimas escorreram pelos meus olhos (não era o único) enquanto comia o que me parecia uma dádiva sagrada, primordial. Estava grato por readentrar o mundo – e por fazê-lo no que sentia ser um nível mais hiperconsciente, ao menos naquele momento. Mais tarde, ao recordar aquele momento, fiquei constrangido e um tanto ressentido por me deixar subordinar tão completamente à ideologia da oficina.

Um ou dois dias após o término do retiro, ainda acalentado pela euforia da desintoxicação, mas mais por poder voltar a comer, dividi um táxi com Marina e Paolo – que ainda se recusava a participar das oficinas de Marina – até o aeroporto em Jerez. Abandonamos a propriedade do clube de campo (Marina mudou-se do dormitório para o luxuoso hotel do clube com Paolo após o término dos cinco dias de oficina) por volta das 4h. Paolo tinha uma venda para dormir no táxi; Marina estava ansiosa para partir, levando uma lata de Fanta repleta de açúcar, cafeína e corante artificial para a viagem. A Fanta parecia pecaminosa após aquele regime de purificação mental e física. Alguns dias antes ponderávamos sobre a cor laranja em nossos sistemas nervosos, e a energia falsa e efêmera promovida pelo açúcar. Fiz uma brincadeira a respeito com Marina e ela respondeu, animada: “Querido, qual é, uma Fanta está além disso”, tomando um grande gole.

29

A arte da performance como arte performática

Em um episódio de 2003 de *Sex and the city*, Carrie e suas amigas visitam uma galeria em Chelsea, ansiosas para admirar uma artista sobre a qual ouviram falar que estava jejuando em austero silêncio durante vários dias. Para elas, parecia um comportamento nova-iorquino normal de ruptura elevado a obra de arte. Adentraram a Sean Kelly Gallery e viram-se em uma reencenação de *House with the ocean view*, de Abramović. Marina é representada por uma atriz muito mais jovem, vestindo a mesma espécie de roupas monocromáticas, de pé sobre as mesmas plataformas, reconstruídas para as câmeras. Ela tem os mesmos cabelos negros espessos, mas artisticamente embaraçados em um arranjo selvagem, ao contrário do sempre asseado comportamento de Abramović. Seu olhar sobre o público tem a mesma intensidade, mas é muito mais dramático e rabugento do que a mirada vazia e veemente de Marina. Carrie sussurra a suas amigas que a artista, cujo nome não é declarado, provavelmente devia surrupiar *cheeseburgers* no meio da noite quando ninguém estava por perto.

Quase um ano após a conclusão da performance, Marina ficou encantada com a sua reapresentação para as câmeras. Ainda que a obra fosse inevitavelmente esquecida e tornada um tanto cômica para a televisão, ela não era preciosista quanto a atividades recriativas. Os produtores pediram permissão para reconstruir a obra, e a trouxeram novamente à vida por um instante – e para um público de massa que provavelmente jamais ouvira falar em arte de performance. Nesse sentido, a sátira de *Sex and the city* aproximava-se de um modo ideal da espécie de estrutura de reapresentação que Marina concebera desde a primeiríssima encenação de *Biography*, onze anos antes.

A determinação combativa em prosseguir na arte da performance décadas após os seus primeiros colegas terem se retirado não se realizava apenas em nome da concretização de seus objetivos como artista. Ela sentia uma séria responsabilidade por consagrar a arte da performance na história da arte do século XX, a que pertencia. (Quando o Museum of Modern Art reabriu em sua sede ampliada em Manhattan, em 2004, Marina ficou desapontada, mas nada surpresa ao descobrir que vídeos, fotografias ou relíquias da arte da performance não se encontravam expostos em nenhum lugar da coleção permanente.) Mas, para alcançar uma longevidade maior e um reconhecimento

canônico para a arte da performance, ela deparava-se com dois problemas. Primeiro, a vasta maioria de artistas de performance não persistiu em suas práticas; desse modo, a performance era concebida apenas como uma fase em suas carreiras e, para outros, um mero auxílio de suas práticas materiais. A outra grande dificuldade para imprimir a performance na história da arte é que o meio era por natureza transitório e efêmero, transferido automaticamente para alguma outra coisa (vídeo, filme, fotografia, som, objetos) no momento de ser preservado. A teórica da performance Peggy Phelan escreveu, e Marina concordou, que "a única vida da performance reside no presente"[49]. Para a maioria daqueles ligados ao tema, isso significava honrar a essência efêmera da performance, permitindo que deslizasse para a memória, sustentada – ou vivamente evocada para os novos públicos – apenas pela documentação, que reconhece sua inadequação inerente e a diferença perante a própria performance. Para Marina, manter a performance viva no presente significava outra coisa: *reperformance*.

Marina estivera tentando organizar reperformances com a obra de outros artistas ao menos desde 1998, quando propôs a ideia ao Institute of Contemporary Arts, em Londres (sem sucesso). E estava dialogando com o Guggenheim Museum sobre a ideia desde 1999, quando compareceu estrategicamente a um jantar na Bienal de Veneza, onde sabia que o diretor Thomas Krens estaria presente. A reperformance sempre estivera na mente de Abramović durante as repetições de sua peça *Biography*. Em 2004, seu velho amigo Michael Laub dirigiu uma nova versão, *The biography remix*, com Abramović e seus alunos de Braunschweig reencenando suas obras. Jurriaan Löwensteyn – filho de Ulay, de cuja existência Marina ficara sabendo apenas em 1987, quando ele tinha 16 anos – assumiu o papel do pai na peça, encenando a composição do arco e flecha *Rest energy*, primeiro com Abramović e em seguida com uma de suas alunas, Viola Yesiltac. Era um passo grande demais reapresentar as obras com o próprio Ulay, embora ele mais tarde tenha sugerido que estaria disposto caso ela o convidasse. Também em 2004, Abramović refez a apresentação de partes de sua obra de 1974, *Rhythm 5*. Retornou a Belgrado e fez um pentagrama, dessa vez não de fogo mas com crianças de bruços, todas vestidas de preto. Abramović permaneceu de pé no meio do pentagrama com uma fantasia de esqueleto – um comentário sobre o futuro desolador que via para as crianças de Belgrado. O trabalho foi parte de uma sequência de novos vídeos chamada *Count on us* (Conte conosco). Em outra, Abramović, de novo com uma fantasia de esqueleto, conduzia as crianças enquanto elas cantavam um ridículo, mas real, hino das Nações Unidas. Os trabalhos também incluíam algumas homenagens ao frequentemente negligenciado

cientista sérvio Nikola Tesla, inventor do rádio e do controle remoto. O fascínio de Marina por Tesla – muito lembrado por Velimir, que editava o diário *Tesliana*, e por sua esposa, Maca, diretora do museu Tesla em Belgrado – residia em seu sucesso de projetar energia através do espaço de várias maneiras, algo que Marina sempre quis atingir com sua arte. Chrissie Iles incluiu esses trabalhos em vídeo na Bienal de Whitney de 2004, de que era uma das curadoras.

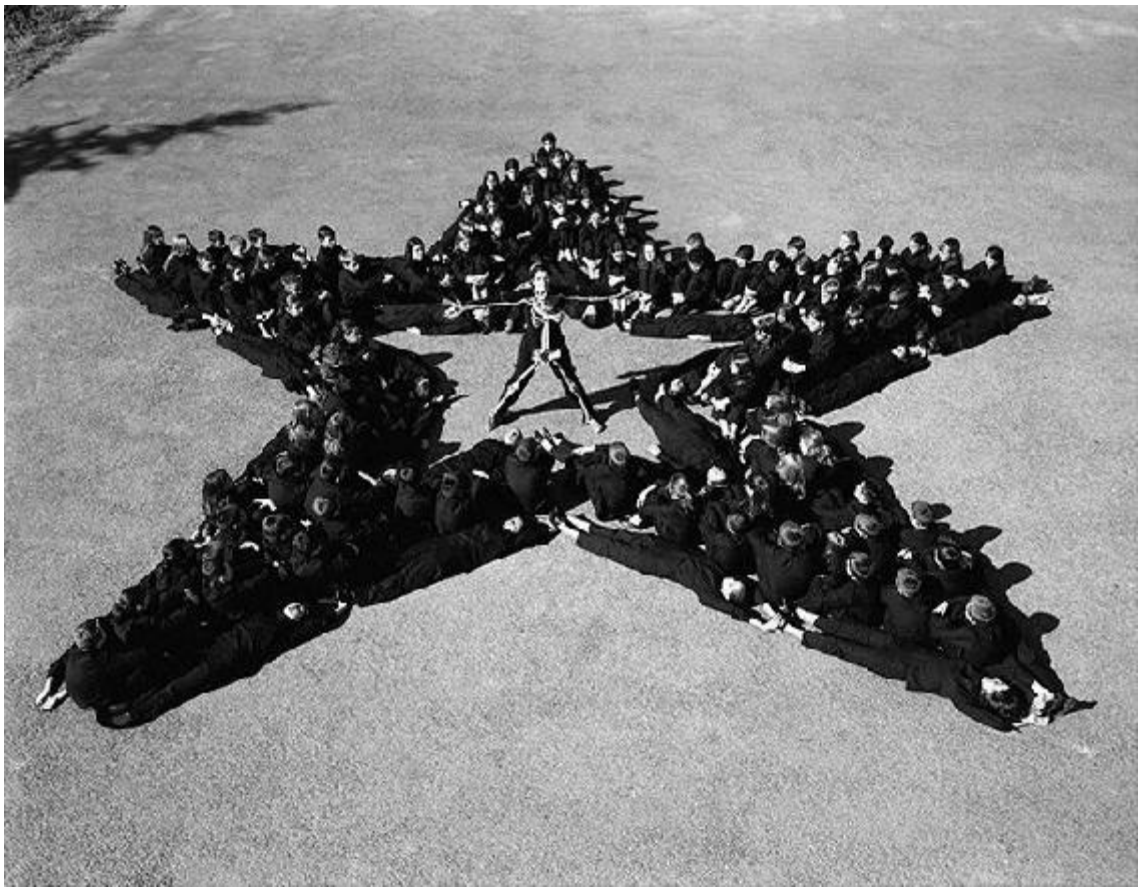
Em novembro de 2005, após anos de conceitualização, preparação e persuasão, Abramović encenou a obra insolentemente intitulada de *Seven easy pieces* (Sete obras fáceis), uma maratona de sete noites de performances, cada uma com duração de sete horas. Cinco das peças eram recriações de trabalhos dos anos 1960 e 1970 de outros artistas e a reperfomance de um de seus trabalhos, sendo o último uma obra nova. Ao recriar trabalhos clássicos da arte da performance, Abramović desejava fazer uma pergunta iconoclasta: Pode a arte da performance ser tratada como uma arte performática – algo repetido e reinterpretado por qualquer um que tenha experiência, perícia e convicções adequadas, como o roteiro de uma peça ou uma partitura musical? Abramović acreditava que sim – que os atos extremamente pessoais, expressivos e transformadores da arte da performance poderiam ser livres de seus autores. Essa abordagem gera certo atrito com o fato de que as performances de Marina fossem sempre baseadas em sua única e inigualável presença física e força de vontade, e com o fato de que ninguém seria capaz de fazer essas performances, ou fazê-las tão bem quanto ela própria.

Abramović também queria dar um exemplo: apenas apresentaria os trabalhos de outros artistas com suas expressas autorizações. Em 1998, o fotógrafo de moda Steven Meisel recriou imagens de *Relation in space* na capa da *Vogue Italia*. Marina ficou sabendo ao ver as imagens na revista: duas modelos esguias, parcamente vestidas com materiais de estilistas, passando uma pela outra, colidindo e recuando em fotos que reconstruíam a documentação da performance de Abramović e Ulay, com perturbadora precisão. Marina ficou indignada que Meisel tenha copiado tão descaradamente a estética dela e de Ulay sem dar créditos, uma indicação do contexto original ou sequer um agradecimento[50].

Nos anos que conduziram ao *Seven easy pieces*, Abramović envolveu-se em longa campanha para conseguir autorizações de vários de seus colegas da performance para refazer seus trabalhos. Intencionava, em especial, reapresentar a obra legendária de Chris Burden em 1975, *Transfixed* (Transfixo), na qual pregos atravessavam suas mãos enquanto ele jazia na traseira de um fusca. “Eu realmente queria a ideia de uma mulher

sendo crucificada", afirmou Marina na época, "porque são sempre homens sendo crucificados. Mas ter a imagem de uma mulher seria algo bom para este século"[51]. Burden disse não, sem oferecer explicações.

Vito Acconci mostrou-se mais colaborativo: concedeu a permissão a Marina de reapresentar a sua obra de 1972, *Seedbed* (Sementeira), na qual jazia sob uma rampa em uma galeria em Nova York, masturbando-se por horas, microfonado de tal forma que suas fantasias murmuradas pudessem ser retransmitidas às pessoas que caminhavam sobre ele. A velha amiga de Marina VALIE EXPORT alegremente permitiu que ela refizesse *Action pants: genital panic* (Calças de ação: pânico genital), de 1969, na qual perambulava em um cinema pornô em calças de couro abertas entre as pernas, confrontando cidadãos com uma versão real ao vivo do que viam na tela (muitos fugiram da cena). Bruce Nauman deu permissão para reapresentar o seu *Body pressure* (Pressão corporal), de 1974, que consistia de instruções, impressas em uma grande folha de papel rosa, para se pressionar um corpo contra uma parede. A reperformance por outros era a essência dessa obra; o próprio Nauman jamais a realizou. O espólio de Gina Pane permitiu que Abramović reapresentasse a primeira parte de *Self-Portrait(s)* (Autorretrato(s)), de 1973, intitulada *The conditioning* (O condicionamento), na qual Pane deitava-se durante meia hora sobre uma moldura de metal a alguns centímetros de fileiras de velas acesas. Nas duas partes remanescentes, Pane cortava seu lábio enquanto murmurava "Eu não quero que nada seja percebido", e em seguida cortava as cutículas enquanto um filme de suas unhas sendo pintadas de vermelho-vivo era projetado nas paredes – além de tomadas embaraçosas das pessoas da plateia ao vivo. Marina apresentou apenas a parte um, a parte mais chamuscante e a mais repetível ao longo de sete horas.



Marina Abramović, *Count on us – Star*, 2004.

Foi mais difícil conseguir a permissão da viúva de Joseph Beuys, Eva Beuys, para refazer sua performance de 1965, *How to explain pictures to a dead hare* (Como explicar pinturas a uma lebre morta). Beuys cobriu sua cabeça de mel e folhas de ouro (dois de seus materiais-fontes de energia) e *explicou* – embora tenha ficado em silêncio durante todo o tempo – as pinturas que estavam nas paredes da galeria Schmela, em Düsseldorf, a um coelho morto aninhado em seu braço. Quando Marina apareceu diante da casa de Eva Beuys em Düsseldorf, em meio a uma tempestade de neve, ela abriu a porta e disse: "Frau Abramović, minha resposta é não, mas está frio e você deve entrar para um café". Marina respondeu: "Frau Beuys, não bebo café, mas adoraria um chá". (O café lhe dava enxaquecas.) Ao adentrar a casa, havia apenas um resultado possível. Ela convenceu Eva da sinceridade e do cuidado de seu projeto, de como ele pretendia justamente lançar um exemplo de reprodução apropriada do trabalho de outros artistas.

Abramović elaborou um contrato declarando que não haveria reproduções de imagens de suas reperformances, exceto no catálogo e no filme (a cinegrafista veterana Babette Mangolte faria um filme das performances). E não haveria obra de arte criada ou

vendida como resultado das reperformances (exceto de seu próprio trabalho). Seria, assim, uma reapresentação que teria vida apenas no presente.

Esse complexo contexto fundamentou a ação de *Seven easy pieces*, transcorrida no Guggenheim. Tratava-se de uma aula de história carregada e valiosa, para o público absorver antes que pudesse apreciar devidamente os atos meditativos de Abramović no palco circular, nas profundezas da rotunda de Frank Lloyd Wright. Uma atmosfera de intensificada empatia, familiar a de *The house with the ocean view*, formou-se no arrojado átrio, em particular quando a performance adentrava a noite, a multidão decaía, o burburinho de fundo arrefecia e a atenção e devoção se intensificavam. Muitas pessoas chegavam às 17h para assistir ao início da performance, partiam, jantavam e voltavam em seguida, permanecendo até o fechamento do museu, à meia-noite (quando o público era retirado e Abramović permanecia no palco – com exceção do último dia). Mais uma vez, Abramović criou uma performance contínua que permeou a consciência da cidade. O Guggenheim tornou-se um santuário que exigia uma visita ao menos uma vez ao dia, e o público podia carregar a performance consigo mesmo quando não estivesse ali.

A série começou com a obra mais austera, *Body pressure,* de Nauman. Marina havia gravado as instruções de Nauman por escrito, e sua voz firme soava no átrio em intervalos de alguns minutos: "Pressione o máximo possível da superfície dianteira de seu corpo (palmas para dentro ou para fora, bochecha esquerda ou direita) contra a parede...". De pé no palco circular, e observada por algumas centenas de pessoas, Abramović aproveitava a deixa para se arremessar repetidamente a uma parede de vidro, amassando o rosto e o corpo contra ela. Durante as sete horas que lhe foram reservadas, ela investiu o máximo de esforço físico em uma obra que não era originalmente sobre resistência, mas sobre as percepções sutis do espaço físico. Isso deu o tom da série: Abramović estamparia sua identidade nas obras e as tornaria próprias. Prolongar suas sete obras fáceis durante sete horas transformou-as todas, necessariamente, no estilo de Abramović de performances de resistência, ciclos meditativos e repetitivos de atividades aparentemente banais que abriam caminho a um plano transcendental.

Para *Seedbed*, de Vito Acconci, na noite seguinte, Abramović masturbou-se debaixo do palco por sete horas, completamente longe da vista, tal como Acconci e – microfonada para que todos ouvissem – dizendo coisas sujas. Abramović também teorizou sobre o significado de uma mulher apresentar a obra. "Acconci produziu sêmen, eu produzi lubrificação", ela disse. (Mais tarde, Marina me incumbiu da tarefa de transcrever as sete horas de monólogos masturbatórios.) Havia uma atmosfera jovial na

rotunda à medida que o público fazia fila para passar algum tempo no palco sobre Abramović. Em um momento em que ela era conduzida a um orgasmo, valendo-se de fantasias com as pessoas acima dela como combustível erótico, as pessoas começaram a bater palmas no ritmo de *We will rock you* para ajudá-la. Perto da meia-noite, um gemido dramático ecoou na rotunda, e Abramović disse, triunfante: "Nove! É isso. Não posso mais me mexer. Terminei". Seguiu-se uma fala de aconchego pós-coito: "Estou em posição fetal. Minhas pernas estão aninhadas. Eu não me masturbo mais. Estou tão quente. Vocês me ajudaram a sentir isso. Vocês me ajudaram a alcançar um espaço onde nunca estive. Sou tão grata". Se o original de Acconci foi repleto de murmúrios sujos, secretos e agressivos, Abramović criou sua versão de uma saudável e comunitária cura sexual – de empatia, no lugar do oportunismo.

Abramović em *Action pants: genital panic*, 1969, por VALIE EXPORT, em *Seven easy pieces*, Guggenheim Museum, Nova York, 2005.

Na noite seguinte, sua versão de *Action pants: genital panic*, de VALIE EXPORT, não recriou a performance original em si, mas a icônica foto documental que VALIE EXPORT fez em seguida, e que passou a representar a totalidade da obra: a artista sentada com as

pernas abertas mostrando a genitália pelo buraco de suas calças. Ela vestia uma jaqueta de couro, seus cabelos eram enormes e desgrenhados, e ela segurava uma arma AK-47. Abramović assumiu essa mesma posição, acrescentando-lhe uma sensibilidade meditativa, hiperalerta, encarando às vezes um ponto ou uma pessoa, estremecendo de vez em quando, os olhos dardejando o espaço em volta. Alternava-se entre um animal farejando o ar e uma sentinela sentada. A certa altura, mergulhou sobre alguém uma longa mirada, no estilo de *Ocean view*, e ambos terminaram aos prantos. Em outros momentos, durante a noite, o público ficou impaciente com a falta de atividade de Abramović. Sua postura confrontadora sem qualquer desenlace era uma imagem provocativamente passiva-agressiva. Alguém gritou no alto da rampa: "Abaixe a arma ou a use", ao que alguém respondeu: "Ela *está* usando". Mais tarde, alguém mais gritou: "Por que o silêncio? Isso aqui é uma igreja? Por que estamos aceitando essa imagem passivamente?". E então o homem desceu a rampa ruidosamente e postou-se diante de Marina, encarando-a, mas ela continuou sem fazer nada. Seu vazio permanecia: ela encorajava a transferência em massa, como de costume, mas sem oferecer nada em troca.

O que Abramović definitivamente não fez foi caminhar pela rotunda perturbando os homens, insultando-os com a visão de sua vagina aparentemente disponível, como fez EXPORT no cinema durante a obra original. Era demasiado arriscado, talvez um presságio, já que alguém tentou subir no palco para sentar-se na cadeira vazia disposta, convidativamente, ao lado de Abramović. Essa pessoa foi logo contida e escoltada para fora por um dos imponentes seguranças.

Na quarta noite do Guggenheim, quando Abramović deitou-se sobre um estrado de ferro acima de uma fileira de velas para realizar a sua performance de *Conditioning*, de Gina Pane, um quadrado preto gradualmente começou a arder na parte de trás de suas costas. Ela rolava de tempos em tempos, quando o calor das velas abaixo era muito. Nesses intervalos, substituía as velas queimadas por novas. Durante um desses intervalos, Abramović subitamente ergueu os olhos diretamente para o público e disse: "Eu preciso de uma faca". Um jovem abriu a mochila e retirou um canivete, abriu-o e o deslizou pelo palco até Marina. Ela apanhou o canivete e começou a limpar a cera colada dentro dos castiçais. Foi a primeira vez que vi Abramović sair do modo performance durante uma performance. Ao fazê-lo, criou um vínculo instantâneo com o público: clamou literalmente por ajuda e teve uma resposta rápida e prática. Havia algo tocante naquele momento de reciprocidade e vulnerabilidade, porque dizia respeito a algo que nem Abramović nem o Guggenheim haviam previsto – a necessidade de uma faca para

substituir as velas – em meio a um evento de produção sofisticada. Abramović partiu da teatralidade à intimidade, e não o fez por ser forte, mas por ser fraca.

Na reperformance de *How to explain pictures to a dead hare*, de Beuys, Marina pisou o palco devagar com suas botas da caminhada da Grande Muralha da China com uma chapa de aço presa a sua sola direita (no salto da sola esquerda havia, na esteira de Beuys, um pedaço de feltro). Ela distribuiu obsessivamente três quadros-negros beuysianos (ainda que em branco) e sussurrava de tempos em tempos inaudivelmente para o seu coelho, que descongelava rapidamente. Mas, como na reapresentação de EXPORT, Abramović concentrou-se mais uma vez em uma imagem estática: construía repetidamente o *tableau vivant* de Beuys com um dedo pedagógico erguido enquanto olhava carinhosamente para a lebre. Os momentos em que Marina segurou as orelhas do porco com os dentes e o arrastou lentamente pelo palco foram um elemento esquecido da peça original, descoberto quando Eva Beuys mostrou uma rara filmagem da performance de Beuys.

Abramović quis exumar *Rhythm 0*, sua performance mais perigosa, para *Seven easy pieces*. Ironicamente, porém, não conseguiu a permissão de reencenar sua própria performance: uma arma e uma bala disponíveis para uso do público era mais do que o Guggenheim poderia arriscar. Em seu lugar, reapresentou *Thomas Lips* – não pela primeira vez, embora sua capitulação da obra em Amsterdã, em dezembro de 1975, o dia em que conheceu Ulay, fosse amplamente desconhecida, e decerto não informada na literatura concernente a *Seven easy pieces*. Para prolongar a performance pelas sete horas a que estava destinada (originalmente eram duas horas de duração), Marina apresentou as etapas da obra em versões abreviadas e incrementadas, em ciclos repetidos. Passou pelo ciclo de comer mel, tomar o vinho, cortar a barriga, chicotear-se e deitar sobre o gelo ao menos uma dúzia de vezes ao longo da noite. E adaptou o original acrescentando uma nova etapa à sequência de autotortura. Após cortar a estrela em seu ventre (o que ela fez aos poucos ao longo das sete horas, acompanhando as linhas desenhadas com uma caneta marcadora sobre a pele), ela enxugou o sangue com um lençol branco preso a uma vara (sua vara de caminhada da Grande Muralha), vestiu as botas (também da Grande Muralha), vestiu a boina de combatente da mãe e – ainda nua, com exceção das botas e da boina – ergueu a bandeira ensanguentada de rendição enquanto um cantiga folclórica sérvia, *a cappella*, ecoava pelo átrio. A letra traduzida estava disponível na recepção:

Ó, Senhor, salvai o vosso povo

Abençoado em Vosso nome

Perdoai, Senhor, nossos pecados

Cometidos na Terra.

Olhai por nós, almas eslavas

Sofrendo neste mundo

Ninguém nos compreende,

Nosso destino não vale um vintém.

Recordai os momentos de glória,

Em Vosso nome a guerras partimos,

A guerra é a nossa eterna cruz,

Nossa vida é de uma fé veraz.

A guerra é nossa eterna cruz,

Longa vida a nossa fé eslava[52].

Perto da meia-noite, Abramović mais uma vez atingiu um ponto do ciclo em que deveria cortar o próprio abdome. Ela já havia feito ao menos duas formas de estrela àquela altura. "Para que fazer mais uma vez?", alguém gritou na rotunda em silêncio.

A sétima obra fácil de Abramović era uma nova performance. *Entering the other side* (Adentrando o outro lado). Iniciada após o trauma autoinfligido e a alta dramaticidade de *Thomas Lips*, foi talvez a obra mais calma e a menos exigente que já havia feito – mas talvez a mais barroca e espalhafatosa. Abramović equilibrou-se no topo de um enorme cone azul colocado sobre o palco, usando um vestido elétrico azul, que parecia continuar se derramando por todo o palco até o chão, a cerca de seis metros abaixo dela. Era uma imagem de glamour extravagante, não igualado nem mesmo por suas peças teatrais nos anos 1990: Marina era como uma fada sobre um bolo. No interior desse vestido que tudo abarcava, alçada até o primeiro piso da rampa de Frank Lloyd Wright, Abramović realizou movimentos lentos, amplos e régios com os braços durante sete horas. Foi um pouco como um tai chi na concentração tranquilizante da meditação. Com cada movimento de seus braços, era como se ela tentasse reunir o público que a assistia, abençoá-los, espargi-los com um campo energético de força. No lugar da expressão

grave e lúgubre da noite anterior, o rosto de Marina era plácido, um manancial suave transbordando de amor – um transmissor e um receptor de energia.

Como em *The house with the ocean view*, a obra foi baseada no princípio da geração de uma empatia unificadora em um espaço físico por meio da mera presença concreta, concentração, esvaziamento e persistência. Por volta da meia-noite, Abramović interrompeu os sussurros da sala com um pequeno discurso: "Por favor, apenas neste momento, todos vocês, apenas escutem. Eu estou aqui e agora, e vocês estão aqui e agora comigo. Não há tempo". Mas para esses propósitos, o elaborado suporte de conto de fadas que era o vestido representava uma distração ilegítima, quase impossível de ignorar. A cena era como o destilado da crítica que Velimir fazia da irmã: a de que ela não pode obter a verdadeira elevação espiritual que deseja porque é muito ligada à confirmação dos prazeres materiais – e, ainda mais difícil de superar, à validação do público. Quando bateu a meia-noite (o que aconteceu com um gongo teatral dos alto-falantes), Abramović desceu por dentro do cone e emergiu por debaixo do palco para um aplauso arrebatador, que prosseguiu durante o que parecia uma eternidade. Ela se derreteu com aquilo, e começou a abraçar pessoas marejadas do público.

Marina Abramović, *Nude with a cut – Star*, 2005. (Marina estava em casa na manhã seguinte à apresentação de *Thomas Lips* no Guggenheim Museum, Nova York.)

30

Conhecimento da morte

Marina Abramović, *Balkan erotic epic*, Belgrado, 2005.

Marina tem sempre uma piada nova para contar. O anúncio, que ela normalmente faz ao final de um almoço ou jantar festivos onde se encontram pessoas pouco ou apenas recentemente conhecidas, sempre atiça a ansiedade daqueles que já passaram pela situação. À parte o brutal humor negro, que costuma ultrapassar em muito o politicamente correto, Marina conta piadas de um modo deliberadamente desajeitado e cômico. Elas costumam tematizar os Bálcãs, região com frequência tratada com um piedoso e perplexo distanciamento, demasiado complicada e terrível para ser abordada por alguém que não seja eslavo. Marina detecta essa refinada hipersensibilidade e vai direto na jugular, todas as vezes. Uma dessas piadas segue, palavra por palavra, da seguinte maneira: misturando um *timing* ruim, uma ênfase errada e um inglês hesitante – de modo que se leva alguns

segundos a mais para compreendê-la (e, mesmo então, é mais intrigante do que engraçada):

> Durante a guerra a esposa do sujeito não retorna por cinco dias. Não se acha em lugar algum. Ele está totalmente preocupado. Merda. Onde está ela? De modo que por cinco dias ela não está em lugar algum. E cinco dias depois ela aparece, totalmente sem fôlego, e diz: "Você não vai acreditar, eu estava andando na rua e fui apanhada pelo exército inteiro das Nações Unidas, que apenas me fodeu, sete dias, sem parar, todo mundo". Ele diz: "Mas como eles te foderam por sete dias se você sumiu por apenas cinco?" Ela diz: "Eu só voltei para te contar!".

No verão anterior a *Seven easy pieces*, Abramović retornou novamente à Sérvia para fazer um trabalho em vídeo chamado *Balkan erotic epic* (Épico erótico balcânico), que ilumina sua postura rude, cômica e talvez ironicamente essencialista acerca de sua terra natal. O vídeo, uma produção rebuscada, consiste em cenas breves aparentemente baseadas em folclores e superstições balcânicas, que Abramović alega ter descoberto após prolongada pesquisa – embora as fontes permaneçam um mistério. Há cenas de homens nus transando com o campo, e mulheres exibindo os genitais para a terra durante uma chuva, enquanto massageiam os seios nus e olham para o céu (e que Marina também fez em sua própria cena solo). Tais atividades eram supostamente realizadas "desde tempos antigos", narra a artista, para garantir a fertilidade do solo. Em uma cena, explicitamente uma invenção de Marina, ela alinhou dez homens em uma fileira, com as braguilhas abertas e os pênis semieretos para fora. A trilha sonora é a arrepiante canção que tocou de tempos em tempos durante a reperformance de *Thomas Lips* no Guggenheim, sobre a guerra ser a eterna cruz da nação sérvia, *Ó Senhor, salve o vosso povo*. Foi cantada pela atriz e cantora sérvia Olivera Katarina, uma diva dos anos 1960 e 1970, na mesma linha de Maria Callas, amada por Marina. Se os homens parecem estimulados por uma canção lúgubre sobre a vitimização de seu país, Abramović de fato exibe um filme pornô.

Balkan erotic epic evoca uma balcania de sangue, solo e sêmen, na qual a sexualidade liga os eslavos do sul à terra. A virilidade, a conquista (do sexo oposto), a honra e a sobrevivência são soberanas, além de um sentido prolongado de vitimização. Marina permitiu que todos esses mitos politicamente incorretos corressem soltos em seu filme. Em certo sentido, ela adorava o poder primitivo que atribuía à sua nação, e partilhava a impressão de ser oprimida, em perpétuo combate. Mas ela também

desprezava e ridicularizava essa mentalidade, presa como estava há centenas de anos no passado, quando a Sérvia ainda resistia ao reinado otomano. Ela própria havia padecido na busca por uma arte essencial, *autêntica* montenegrina quando foi expulsa do pavilhão da nação em Veneza, em 1997. Lá, buscava saciar, desfrutar e parodiar o que a assim chamada *autenticidade* poderia dizer. Para os seus velhos amigos em Belgrado, esse último projeto de Marina soou como um olhar de fora; no mínimo, uma piada ruim, e no máximo, uma traição dispensável, uma exploração casual. Marina, contudo, estava contente de ter tanto uma perspectiva interior quanto exterior. Para ela, a risada era o único modo de lidar com o peso da bagagem psíquica de seu país, e a desaprovação de seus velhos companheiros na Prática da Nova Arte era inevitável.

Marina exibiu *Balkan erotic epic* na Sean Kelly Gallery menos de um mês após apresentar *Seven easy pieces* no Guggenheim. Em meio a todas as cenas cômicas projetadas nas paredes da galeria, havia uma sequência muito mais sombria: Abramović penteia seu cabelo para a frente, que desce espesso sobre o rosto, encobrindo-o totalmente até abaixo do pescoço, de modo que sua cabeça parece girada a 180 graus. Ela está com os seios nus e segura (a réplica de) um crânio nas mãos. Começa a bater o crânio contra a própria barriga, no princípio devagar, depois mais rápido e mais forte, até que praticamente se espanca com aquilo. A repetição insistente é perturbadora, até mesmo demencial. Era como se Abramović tentasse forçar o conhecimento da morte em si mesma, no corpo.

Casamento de Marina e Paolo, Nova York, abril de 2006.

Marina e Paolo casaram-se em abril de 2006, em uma pequena cerimônia civil em Nova York, em uma casa imponente, próxima ao Metropolitan Museum of Art. Marina era a mulher da vida de Paolo, ele disse; pouco antes havia mandado fazer tatuagens com o nome dela cobrindo o seu braço esquerdo. Marina aproximava-se de seu sexagésimo aniversário e, após estarem juntos por quase dez anos, sentiu-se enfim segura o suficiente para dizer *sim* ao pedido de casamento de Paolo. Se ela fosse jovem o bastante, também teria tido filhos com Paolo. "Eu cresço tão devagar", ela diz, sentindo enfim uma pontada maternal. A grande celebração desse período, contudo, não foi a de seu casamento, ao qual compareceram apenas cerca de dez convidados, mas da vida pública de Abramović. Dez anos após a infame festa de seu quinquagésimo aniversário em Gent, quando Jan Hoet apresentou-se nu para ela como presente e ela voltou a se apresentar com Ulay, Marina estava pronta para outra celebração de aniversário memorável. Essa a consagraria de vez no firmamento das estrelas artísticas de Nova York. A princípio, o Guggenheim considerou muito ambiciosa a lista de convidados de Abramović para a ocasião, mas a rotunda acabou abarrotada por mais de 350 luminares do universo

artístico e amigos de várias etapas da vida de Marina, sentados em quarenta mesas. Ulay estava lá novamente.

Abramović sorteou democraticamente os assentos – os convidados retiravam o número da mesa, como em uma loteria, de dentro de uma grande bacia de vidro ao adentrar a rotunda. Após a elaboração de diversos brindes – incluindo o dos dois outros filhos de 30 de novembro presentes, Chrissie Iles e Ulay –, o angelical cantor andrógino Antony Hegarty apresentou duas canções arrebatadoras. Para si, Marina decidiu que ele deveria cantar em seu funeral. Depois, Björk e Antony cantaram um dueto de *Happy birthday* para Marina; o marido de Laurie Anderson, Lou Reed, foi convidado a participar, mas não quis se arriscar roubando a atenção de Abramović. Como em suas melhores performances, Marina fez com que seus convidados se sentissem abençoados e exultantes. E, como em suas performances, o mundo exterior e um sentido ordinário de tempo desapareceram. Perguntei as horas a alguém e descobri que havia passado da meia-noite, muitas horas a mais do que eu supunha ser.

Ulay estava gregário, transitando pelas mesas com o descuidado controle de alguém muito experiente em embebedar-se em eventos públicos. Mas um ressentimento incontido brotava, apesar dos sorrisos implacáveis. Perguntei-me por que ele viria a uma noite que consagrava a apoteose de Marina Abramović. Ademais, não seria o convite de Abramović mais um gesto de superioridade – explorando a tendência de Ulay à autolaceração – do que de conciliação (voltaram a brigar sobre o arquivo) ou de um justo reconhecimento público de sua importância? Eu nunca havia visto Ulay até aquele momento. Não queria que se sentisse investigado, e muito menos o centro das atenções, ao me apresentar como aquele que escrevia a biografia de Abramović. Ao invés disso, falei: "Eu fui assistente de Marina". Levantando a bola para que ele cortasse: "Eu também", respondeu, e afastou-se alegre e determinado.

No verão de 2007, Paolo Canevari teve um vídeo selecionado para a exposição no Arsenale da Bienal de Veneza. Ele fizera o vídeo em Belgrado enquanto Marina filmava *Balkan erotic epic*. Nas ruínas do antigo Ministério da Defesa iugoslavo, bombardeado por aviões da OTAN em 1999 e preservado assim como um marco de martírios no centro de Belgrado, Canevari filmou um menino jogando futebol com um crânio de borracha. Foi uma obra popular na Bienal, e o Museum of Modern Art, de Nova York, adicionou-o a sua coleção permanente. Foi o ápice da carreira de Canevari até então, e Marina comemorou com uma festa surpresa para ele em um iate. Inevitavelmente, contudo, ela logo se tornou o centro da festa, já que dezenas de velhos amigos e conhecidos de três

décadas de bienais anteriores estavam presentes. Àquela altura, Paolo já estava acostumado a situações assim e parecia bastante contente sob a sombra de Marina; seu estilo silencioso era, na verdade, contíguo a como ele assegurava sua independência. De certa maneira, a festa foi típica da generosidade de Marina: ela concedia livremente, com frequência, mas também com ingenuidade. Sempre acreditava estar apenas ajudando as pessoas quando tentava organizar as suas vidas e apoiar suas carreiras, e jamais reconheceu o aspecto autoritário de sua generosidade como um resultado inevitável do poder diferencial entre ela e a maioria das outras pessoas.

Isso havia vindo à tona quando Velimir morou com ela em Amsterdã. Mas era algo mais evidente com seus alunos. Para ajudá-los a entrar no mundo da arte depois da graduação, Marina armou uma estrutura em 2003 intitulada Independent Performance Group – IPG (Grupo Independente de Performance), por meio do qual organizou eventos em diversos museus, incluindo o P. S. 1, em Nova York, e o Marta Herford, na Alemanha; alguns antigos alunos se apresentaram na Bienal de Veneza sob a égide do IPG poucos dias após a festa no barco para Paolo. Mas o IPG jamais obteve independência de Abramović: não podiam igualar-se a sua energia, e não queriam seguir a sua visão ou, como reclamaram alguns, não queriam estar associados para sempre a seu nome. Assim, Marina seguiu organizando eventos – e pagando contas – para um desanimado IPG, até sentir-se inevitavelmente desvalorizada e dissolver o grupo.

O ensino foi outro fardo extra que Marina abandonou recentemente: deixou sua cadeira no Hochschule für Bildende Künste, em Braunschweig, considerando sua vida ocupada demais diante da vida universitária, demasiado lenta (achou que poderia conquistar mais para seus alunos com uma curadoria independente, e em 2003 produziu um enorme compêndio do trabalho deles – sob seu nome – intitulado *Student body* (Corpo estudantil). A cada conquista em Nova York – *House with the ocean view* foi incluída na Bienal de Whitney em 2004, e em seguida *Seven easy pieces* no Guggenheim –, o cotidiano de Marina se tornava mais frenético e parecia ainda menos com o estilo de vida calmo e conectado que suas performances pareciam sugerir. Velimir, não convidado por Marina ao seu sexagésimo aniversário, já que a rixa entre os dois prosseguia, considerou o vício crescente de Marina pelo trabalho equivocado e desagradável. “Ao trabalhar, tem-se de algum modo a impressão de que não irá morrer”, ele diz. “Era precisamente o modo de Tito: não tenho tempo de envelhecer porque estou trabalhando constantemente. Creio que Marina não percebe que já obteve o que poderia […] Quando alguém envelhece, deve restringir suas atividades. O Dalai Lama disse que no momento

em que o artista atinge uma consciência elevada, deve de bom grado abandonar o trabalho." A própria Abramović havia citado o Dalai Lama nesse ponto em sua segunda monografia, *Public body* (Corpo público). Mas todas as performances, fotografias, vídeos, objetos, instalações e oficinas que ela produziu e que apontavam para a empatia transcendental com outras pessoas e com o mundo natural não chegavam a curar as velhas feridas do abandono dos pais, do desespero por sucesso e reconhecimento que derivava delas. Marina ainda se segurava firme no outro lado da dialética budista: "Esforçai-vos sem cessar" – as últimas palavras de Buda a seus discípulos.

Abramović sempre viu sua vida privada e cotidiana como algo a ser sacrificado pelo dever público que é a sua obra, e por seu *eu superior* que emerge em suas performances. "Creio que a minha situação não difere da situação de qualquer outro apresentador, de Maria Callas a Uma Thurman. Você adentra uma outra espécie de construção mental e física quando se apresenta – sua concentração é muito elevada, o que não pode acontecer no cotidiano." Marina aceita o *cotidiano* – filmes ruins, comida, moda – como o antídoto da radicalidade de suas performances. (Durante o dia, antes de cada performance de *Seven easy pieces*, segundo o assistente de Marina, Declan Rooney, ela permanecia na cama a maior parte do tempo com as cobertas até o pescoço, assistindo TV.) Mas à medida que as exigências de sua vida pública aumentavam, o espaço para tais normalidades diminuía e o único refúgio para Abramović era, paradoxalmente, voltar para as performances. "É por isso que quero que minhas performances sejam cada vez mais longas", ela diz. Em uma performance, atingia a autêntica Marina Abramović, a que existe apenas para o público. Klaus Biesenbach, de quem se aproximou desde que ambos passaram a viver em Nova York, tem uma outra explicação: "Acho que ela se concebeu desde o princípio como uma instituição. Creio que não se veja tanto como uma pessoa. Sempre digo que um belo quadro de Van Gogh não pertence a uma coleção particular, mas a um grande museu. E acho que alguém como Marina não pertence a uma única pessoa, ela pertence a todos." A todos exceto a ela, mas era um preço que sempre se dispôs a pagar.

Marina e Paolo no funeral de Danica, Belgrado, agosto de 2007.

Grande parte desse sentido de responsabilidade pública foi transmitido a Marina por Danica, que agonizava devagar em um hospital em Belgrado. Da última vez em que Marina a visitou em seu apartamento, suspeitou que Danica não ia mais para a cama, mas que dormia apenas em sua cadeira. “Creio que ela estava com um medo incrível de se deitar porque achava que quando se deitasse iria morrer.” Quando Marina visitou Danica no hospital, perguntou: “Você está bem?”. Ela prontamente respondeu: “Estou bem”. “Você sente alguma dor?” “Nada me machuca.” “Você precisa de alguma coisa?” “Não preciso de nada.” Mesmo assim, Marina providenciou massagens para aliviar a dor que devia estar sentindo, por tantos meses que estivera de cama. Danica começou a chamar o massagista de *Velimir*. Marina afirma que o irmão jamais visitou a mãe, mesmo ela tendo passado tudo para ele em seu testamento – talvez porque Danica concluíra que Marina não precisava do dinheiro; nunca soube ao certo – e apesar de viver na mesma cidade que ela, enquanto Marina estava em outro continente. Velimir contesta, dizendo que a visitava regularmente durante horas. Em sua última visita, no final do verão de 2007, Marina horrorizou-se ao ver as escaras da mãe, velhos ferimentos que não fechavam ou

saravam. Ainda assim, Danica afirmava não sentir dor. A raiva de Marina diante da suposta negligência de Velimir agravou-se. Ela tirou fotos das escaras da mãe, e nutriu a ideia de mandar fazer grandes impressões e pendurá-las no apartamento de Danica, para quando Velimir tomasse posse do lugar.

Danica Abramović faleceu em 3 de agosto de 2007. Estava longe do tipo de morte que Marina desejou para a mãe, ou da morte que imaginou para si: prolongada, inflexível, sem aceitar e, ao final, senil. Ela jamais abdicou do controle, algo pelo que Marina sempre aspirou como a meta final de seu fanático impulso dominador. Mas a morte de Danica foi reveladora: mostrou a Marina que sua mãe era uma pessoa diferente daquela contra a qual sempre lutou e se ressentiu durante a maior parte de sua vida. Quando Marina foi ao apartamento de Danica para organizar suas posses, encontrou uma caixa de correspondências, iniciadas em 1975, entre Danica e um amante do qual Marina jamais ouvira falar – um homem que ela havia conhecido antes de Vojo. As cartas estavam repletas de sentimentos que Marina supôs que a mãe fosse incapaz de nutrir. Ele a chamava de *minha cara e bela mulher grega*, e ela o chamava de *meu homem romano*. Encontrou poesias e as reflexões de Danica. Um comentário para si, escrito talvez durante os piores períodos com Vojo, afirmam: "Pensando: se os animais vivem muito tempo juntos, começam a se amar. Mas as pessoas passam a se odiar". Marina deve ter pensado em Ulay ao ler aquilo. Também encontrou medalhas pelos atos de bravura durante a guerra que Danica jamais mencionara, em especial uma Medalha de Honra por evacuar 45 cidadãos feridos de um caminhão em chamas durante a liberação de Belgrado, carregá-los a um novo automóvel e conduzi-los ao hospital em Dedinje. E Marina encontrou uma bibliografia detalhada dos primeiros artigos de sua obra em *Politika* e outros lugares, que a mãe reuniu no final dos anos 1960 e início dos 1970. Se externamente Danica era hostil para com os rumos da carreira artística de Marina, em segredo guardava, com ordem e precisão militares, uma lista de referências da filha na imprensa (foi mencionada oito vezes em *Politika* em 1970, por exemplo, por suas várias exposições). O amor e o reconhecimento que Marina ansiava de sua mãe sempre estiveram ali, ainda que Danica jamais permitisse que ela os percebesse. No funeral, a que compareceram diversos membros da divisão de combatentes de Danica, além de amigos e da família, Marina leu diante da sepultura aberta da mãe:

> Eu não a compreendi quando criança, eu não a compreendi quando estudante, eu não a compreendi quando adulta, até este momento, em meu sexagésimo

ano de vida, em que você começou a resplandecer em uma luz plena, como um sol que despontou de súbito por trás de nuvens cinzentas após a chuva[53].

EPÍLOGO

Antes de Marina Abramović morrer

Marina gerencia o próprio legado antecipadamente. Pouco depois da festa de seu sexagésimo aniversário, adquiriu, com o dinheiro que obteve com a venda da casa em Binnenkant, um enorme teatro abandonado na pacata cidade de Hudson, ao norte do estado de Nova York. Planeja transformar o edifício no Instituto Marina Abramović, com a missão de "preservar a arte da performance". Há muito que a construção, concluída em 1933, deixou de ser um teatro; mais recentemente, serviu como um depósito de antiguidades e uma quadra de tênis *indoor* – as palavras *Community Tennis* adornam a malconservada fachada neoclássica. Outro artista poderia optar pela preservação desse charmoso letreiro com a antiga função do edifício ao invés de adorná-lo com o próprio nome. Mas o título declarativo de Abramović e a desafiadora intenção para o seu instituto são um epigrama do propósito geral e de sua problemática: tornar permanente o intrinsecamente transitório e historicamente frágil meio da arte da performance, e libertá-lo de um ego ou de um autor específico, incluindo o dela. O trabalho ainda não está completo. Mas Abramović está deixando a gestão do instituto a outra pessoa. Estará presente, mas não no controle.

É ao mesmo tempo irônico e totalmente pertinente que Marina Abramović, a autoproclamada avó da arte da performance – uma prática que sempre se opôs ao palco – tenha escolhido um velho teatro como local de exposição de seu legado. É certo que tem trabalhado com regularidade para o teatro desde o início dos anos 1980, e continuará produzindo versões inéditas de sua peça *Biography*. Mas não haverá palco em seu edifício restaurado. Abramović deseja dedicar o espaço a oficinas, exposições, residências artísticas e a uma sucessão de eventos que pretendam cultivar performances de duração a uma geração nova de artistas. Sempre aceitou que o momento da *body art* tenha se esgotado após os anos 1970. Mas nunca aceitou muito bem o fato de que a experiência de pura *duração* não tenha permanecido como aspecto importante da arte contemporânea. É como se Abramović tivesse percebido, à medida que envelhecia e se aproximava da morte, que a duração será, afinal, mais poderosa que a persistência. Esta,

somada à exposição da dor, era um confronto, transformando mais a consciência do artista que a do público; e, como perceberam seus colegas nos anos 1970, difícil de sustentar ao longo de uma carreira. Mas a duração, tal como vista por Abramović, pode criar uma experiência compartilhada, carregando um espaço de avassaladora empatia e gerando um presente perfeitamente suspenso, um presente que possa ser apreendido. Trabalhando com a duração, Abramović poderá capturar a única coisa que ela sempre terá, ao menos até morrer: o tempo.

NOTAS

Introdução

1 Manteremos no livro a grafia Iugoslávia, pois os acontecimentos aqui narrados foram antes da divisão. [N.E.]

2 Cynthia Carr, *On edge: performance at the end of the twentieth century*, Hanover/New Hampshire: Wesleyan University Press, 1993, p. 27.

Parte I 1946 – 1975 Iugoslávia

1 Ivan Božić *et al.*, *History of Yugoslavia*, New York: McGraw-Hill, 1974, p. 548.

2 Radmila Radić, "Religion in a multinational State". *In: Yugoslavism: histories of a failed idea 1918-1992*, London: Hurst and Company, 2003, p. 201.

3 Ivan Božić, *op. cit.*, p. 548.

4 Paul Pavlovich, *The history of the Serbian Orthodox Church*, Toronto: Serbian Heritage Books, 1989, p. 228.

5 Ivan Mužić, *The Catholic Church in kingdom of Yugoslavia*, Split: Crkva u Svijetu, 1978, p. 134.

6 Assim como optamos por manter a grafia Iugoslávia, utilizaremos União Soviética – URSS, já que os fatos narrados aconteceram antes da dissolução. [N.E.]

7 Goli Otok era uma prisão secreta que serviu como um campo de trabalho para onde eram enviados os estalinistas e os opositores de Tito. Foi aberta em 1949, um ano após a ruptura das relações políticas e econômicas entre Tito e Stalin, e fechada em 1989. [N.E.]

8 Nikita Sergeevich Khrushchev & Sergeĭ Khrushchev, *Memoirs of Nikita Khrushchev: Statesman, 1953-1964*, University Park: Pennsylvania State University Press, 2007, p. 511.

9 Um artigo médico de 1980 analisou o caso de uma criança nos Estados Unidos que sofria de hemorragia interna insistente no cotovelo direito sem causa aparente. "Traços de caráter histéricos tais como excentricidade, sedução e exigências não

correspondem à personalidade desta criança de 9 anos", embora se aplicassem à de Marina por volta dessa idade. O relatório aponta o benefício que a criança obteve deste sangramento atípico: a atenção dos pais. "Nossas descobertas indicam que a criança converteu uma ansiedade psicológica grave em um sintoma que teve o sangramento como consequência. A criança tornou-se vulnerável em virtude da morte de um irmão mais novo por leucemia, dos problemas de caráter de ambos os pais e da resposta destes à doença, e de uma insuficiência orgânica de coagulação." Robert Chilcote & Robert L. Baehner, "Atypical bleeding in hemophilia: application of the conversion model to the case study of a child", *Psychosomatic Medicine 42*, New York: Elsevier North Holland Inc., 1980, v. 2, n. 1, pp. 221-7.

10 A BATALHA de Sutjeska. Direção: Stipe Delić. Iugoslávia: Bosna Film, Filmska Radna Zajednica (FRZ), 1973, 128 min, son, color.

11 Carl K. Savich, "German occupation of Serbia and the Kragujevac massacre". Disponível em: <http://www.antiwar.com/orig/savich3.html >. Acesso em: 13 ago. 2014.

12 Milovan Djilas, *Wartime*, San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1977, p. 117.

13 Marina Abramović, *Artist body*, Milan: Charta, 1998, p. 360.

14 *Ibidem*, p. 259.

15 *Ibidem*, p. 300.

16 Kristine Stiles *et al.*, *Marina Abramović*, London: Phaidon, 2008, p. 42.

17 Tendência da arte abstrata desenvolvida durante os anos 1950 na Europa, a Arte Informal é caracterizada pelo abandono de qualquer forma previamente conhecida na criação artística, eliminando-se gradualmente os objetos da pintura. A comunicação estética, segundo os artistas dessa arte, poderia se dar por meio de imagens e linguagens totalmente inéditas, criadas sem referência à tradição artística. [N.T.]

18 Ješa Denegri, "Radical views of the Yugoslav art scene, 1950-1970". In: Dubravka Djurić *et al.* (org.), *Impossible histories*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006, p. 199.

19 Marina Abramović. [carta] verão de 1963, Paris (França). [para] Danica Rosić. Belgrado (Iugoslávia).

20 Chrissie Iles (org.), *Marina Abramović: objects performance video sound*, Oxford: Museum of Modern Art Oxford, 1995, p. 137.

21 Marina Abramović, *Public body*, Milan: Charta, 2001, p. 32.

22 Carey McWilliams, "Tito digs the students", *The Nation*, New York: 1968, July 22, pp. 48-50.

23 Milovan Djilas, *The new class: an analysis of the communist system*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983, p. 37.

24 D. Plamenić, "The Belgrade student insurrection", *New Left Review*, London: 1969, n. 54, p. 44.

25 *Ibidem*, pp. 62-3.

26 *Ibidem*, p. 54.

27 *Ibidem*, p. 65.

28 Sobre a concessão de Tito veja: "Western Europe: the revolution gap", *Time*, New York: 1968, v. 91, n. 24.

29 Citado por Zoran Popović e Jasna Tijardović, "A note on art in Yugoslavia", *The Fox*, New York: 1975, p. 49.

30 Citado por Suzana Milevska, "Tito & Buzek, Postmodernists?". Disponível em: <http://www.buzek.org/tito-buzek.htm>.

31 Bojana Pejić, "Serbia: socialist modernism and its aftermath". In: *Aspects/Positions: 50 years of art in central europe 1949-1999*, Vienna: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1999.

32 Dubravka Djurić *et al.* (org.), *Impossible histories*, Cambrige: MIT Press, 2006, p. 321.

33 Maja Fowkes & Reuben Fowkes, *Croatian spring: art in the social sphere*, London: Tate Modern, 2005.

34 Título de definição ambígua e imprecisa. *Rider* pode se referir a um condutor, um piloto, ao passo que *blue*, além de azul, porta uma conotação melancólica. [N.T.]

35 Marina Abramović, *op. cit.*, 1998, p. 54.

36 Cunhada por Robert Smithson, a expressão *land art* denomina um movimento no qual a paisagem e a obra de arte encontram-se ligados. Aplica-se, também, a uma obra que se vale de objetos naturais (terra, rochas, águas, pigmentos orgânicos) e tem na natureza o seu ambiente artístico. [N.T.]

37 Todas as citações da exposição são do catálogo *Drangularium*, Belgrade: Studentski Kulturni Centar, 1971.

38 Arquivo Marina Abramović.

39 Chrissie Iles (org.), *op. cit.*, 1995, p. 137.

40 *Ibidem*, p. 137.

41 Dubravka Djurić *et al.* (org.), *op. cit.*, p. 561.

42 Ješa Denegri, "Art in the past decade". In: *The new art practice in Yugoslavia: 1968-1978*, Zagreb: Gallery of Contemporary Art, 1978, p. 10.

43 Arquivo Marina Abramović.

44 Paul Schimmel *et al.*, *Out of actions: between performance and the objects, 1949-1979*, New York: Thames & Hudson, 1998, p. 91.

45 Arquivo Marina Abramović.

46 Arquivo Marina Abramović.

47 RoseLee Goldberg, *Performance art: from futurism to present*, London: Thames & Hudson, 2001, p. 165.

48 Arquivo Marina Abramović. Esta performance foi equivocadamente datada em textos anteriores de 1974.

49 Entrevista a Chrissie Iles, "Marina Abramović untitled", *Grand Street*, New York: 1996, n. 63, p. 193.

50 Arquivo Marina Abramović.

Parte II 1975 – 1988 Ulay

1 Marga van Mechelen, *De Appel: performance, installations, video, projects, 1975-1983*, Amsterdam: De Appel, 2006, p. 81.

2 Marina Abramović afirmou a Chrissie Iles: “Quando o conheci, metade de seu rosto tinha bigode e cabelos curtos e a outra parte cabelos compridos e maquiagem”. Chrissie Iles, “Taking a line for a walk”, *Performance*, 1998, n. 53, p. 16.

3 Thomas McEvilley, *Ulay: the first act*, Ostfildern: Cantz, 1994.

4 *Ibidem.*

5 Vinho branco do vale do Reno. [N.T.]

6 Uwe Laysiepen, *Uwe's polaroid pictures of 5 cities*, Amsterdam: Wed. G. van Soest N.V., 1971.

7 FILE on Ulay: Oeuvre and Archive 1970-1979. Direção: Ulay. DVD-ROM, 2007, color.

8 Thomas McEvilley, *op. cit.*, 1994.

9 Marga van Mechelen, *op. cit.*, p. 63.

10 *Ibidem.*

11 “Piskede Kropped Rød og Rev Sig Blodig”, [Chicoteado-se vermelho e coçou-se sangrenta], *Ekstra Bladet*, Copenhagen: 1975.

12 Entrevista a Pablo J. Rico, *Bridge*, Milan: Charta, 1998, p. 76.

13 Entrevista a Helena Kontova, “Marina Abramović – Ulay”, *Flash Art*, Milan: 1978, n. 80, p. 1.

14 Irwin (org.), “Kino Beleške”, *East art map*, London: Afterall, 2006, p. 398.

15 Essa obra foi equivocadamente datada como de 1975 em todos os currículos e livros de Abramović, situando-a antes do encontro com Ulay. Segundo um registro das performances dos Encontros de Abril, preservado pelo Arquivo de Studentski Kulturni Centar, de Belgrado, *Freeing the voice* deu-se, na verdade, em 21 de abril de 1976, cinco meses após Abramović conhecer Ulay.

16 Entrevista a Helena Kontova, *op. cit*.

17 *Role exchange* é outra performance datada, por engano, como sendo de 1975 nos livros sobre Abramović. Registros no arquivo Abramović indicam que o trabalho, na verdade, foi realizado em 1976.

18 Marina Abramović/Ulay, Ulay/Marina Abramović, *Relation work and detour*, Amsterdam: Ulay/Marina Abramović, 1980.

19 Thomas McEvilley, *op. cit.*, 1994.

20 Louwrien Wijers, *Ben d'Armagnac*, Zwolle: Waanders, 1995, pp. 120-30.

21 Marga Van Mechelen, *op. cit.*, p. 103.

22 Juan Vicente Aliaga, "The folds of the wound: on violence, gender, and actionism in the work of Gina Pane", *Arte Contexto*, Madrid: 2005, n. 7, p. 72.

23 *La Performance Oggi: Settimana Internazionale della Performance, Bologna, 1-6 giugno 1977*, Bologna: Galleria Communale d'Arte Moderna di Bologna, 1977. Citado por Chris Thompson, "Appropriate ending: Ben d'Armagnac's last performance", *PAJ: A Journal of Performance and Arts*, New York: 2004, n. 26, p. 59.

24 Arquivo Marina Abramović.

25 Entrevista a Helena Kontova, "Marina Abramović – Ulay", *Flash Art*, Milan: 1978, n. 80, p. 1.

26 O nome do dueto no livro segue uma disposição retroativa: "As referências devem ser feitas a 'Ulay/Abramović' para as obras conjuntas do período entre 1976 e 1980. A referência deve ser atribuída a 'Abramović/Ulay' com relação a obras conjuntas do período de 1981 a 1987". *Agreement Between Uwe Laysiepen and Marina Abramović*, April 29, 1999. Arquivo Marina Abramović.

27 Ulay/Abramović, *Relation work and detour*. Amsterdam: 1980.

28 Arquivo Marina Abramović. Do diário de Abramović, janeiro de 1978, Sardenha. Ela atribui a citação a Yukikazu Sakurazawa, *Book of Judgment*.

29 Ulay/Abramović, *Relation work and detour*, Amsterdam: 1980.

30 Marina Abramović. [Carta] 5 de abril de 1978, [para] Danica Abramović. Belgrado.

31 Entrevista a Louwrien Wijers, em 10 de maio de 1978, New York, inédita. Arquivo Marina Abramović.

32 Arquivo De Appel, Amsterdam.

33 Chris Thompson, "Appropriate ending: Ben d'Aronagnac's last performance", *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 2004, v. 26, n. 3.

34 Arquivo Marina Abramović.

35 Marga Van Mechelen, *op. cit.*, p. 161.

36 Do registro *Vision #4*: "Word of Mouth", Calif: Crown Point Press, 1980, n. 4.

37 Fred Hoffman *et al.*, *Chris Burden*, London: Thames & Hudson, 2007, p. 166.

38 Do registro *Vision #4*: "Word of Mouth", Calif: Crown Point Press, 1980, n. 4.

39 Vito Acconci, no debate realizado em P. S. 1 Contemporary Art Center, New York, em 2003. Disponível em: <www.wps1.org/new_site/content/view/1389/140/ >.

40 Richard Coleman, "You recall the artists who hope to stare at a reptile for 16 days? Well... It's showtime, folks! Marina and Ulay found a snake", *Sydney Morning Herald*, Sydney: 1981.

41 Com Daniel Vachon, Philip Toyne escreveu posteriormente um livro sobre o movimento local de direitos à terra: *Growing up the country: the Pitjantjatjara struggle for their land*, Fitzroy, Victoria: McPhee Gribble, 1984.

42 Arquivo Marina Abramović. Marina Abramović [carta] Austrália [para] Danica Abramović, Belgrado.

43 Winifred Hilliard, *The people in between: the Pitjantjatjara people of Ernabella*, New York: Funk & Wagnalls, 1968, p. 108.

44 Mircea Eliade, *From primitive to Zen*, London: Harper Collins, 1967, p. 511.

45 Richard Coleman, *op. cit.*

46 Arquivo Marina Abramović. Citações do diário de Marina.

47 Cynthia Carr, *On edge: performance at the end of the twentieth century*, Hanover/ New Hampshire: Wesleyan University Press, 1993, pp. 17-8.

48 Arquivo Marina Abramović.

49 Marina Abramović, *Public body*, Milan: Charta, 2001, p. 72.

50 Marga Van Mechelen, *op. cit.*, p. 279.

51 Bruce Chatwin, *The songlines*, London: Vintage, 1998, p. 155.

52 Marga Van Mechelen, *op. cit.*, p. 309.

53 Thomas McEvilley, "Great wall talk". In: *The lovers*, Amsterdam: Stedelijk, 1989, p. 75.

54 Arquivo Marina Abramović.

55 Cynthia Carr, *op. cit.*, 1993, p. 29.

56 Adrian Heathfield & Tehching Hsieh, *Out of now: the lifeworks of Tehching Hsieh*, Cambridge: MIT Press, 2009, pp. 62-228.

57 *Ibidem*, p. 6.

58 Arquivo Marina Abramović.

59 Cynthia Carr, "The hard way", *Village Voice*, New York: 1997, p. 69.

60 Douglas C. McGill, "Art people", *New York Times*, New York: 1986.

61 Chrissie Iles, "Taking a line for a walk", *Performance*, London: 1988, n. 53, p. 16.

62 Thomas McEvilley, *op. cit.*, 1989, p. 16.

63 *Ibidem*, p. 98.

64 Cynthia Carr, *op. cit.*, 1993, p. 46.

65 Thomas McEvilley, *op. cit.*, 1989, p.106.

66 Cynthia Carr, *op. cit.*, 1993, p .46.

67 Thomas McEvilley, *op. cit.*, 1989.

68 Cynthia Carr, *op. cit.*, 1993, p. 42.

69 Segundo relatado por Thomas McEvilley, em conversa com o autor, em fevereiro de 2008.

Parte III 1988– Solo em público

1 The Great Wall of China: Lovers at the Brink. Direção: Murray Grigor. Edinburgh: Amphis Foundation and Channel 4 Television, 1989, 65 min.

2 *Ibidem*.

3 *Ibidem*.

4 Don DeLillo, *Mao II*, London: Vintage, 1992, p. 70.

5 Cynthia Carr, “The hard way”, *Village Voice*, New York: 1997.

6 Caroline Tisdall *et al.* (orgs.), *Art meets science and spirituality in a changing economy*, Haia: SDU, 1990, p. 298.

7 Marina Abramović, *Public body*, Milan: Charta, 2001, p. 114.

8 Do arquivo de Victoria Miro Gallery.

9 Marina Abramović. [fax] 4 de março de 1993 [para] David Elliott. Arquivo do Modern Art Oxford.

10 AN ARROW in the heart. Direção: Keto von Waberer. Berlin: 1992.

11 *Idem, ibidem.*

12 Arquivo Marina Abramović.

13 Doris von Drathen, “World unity: dream or reality. A question of survival”. In: Friedrich Meschede (org.), *Marina Abramović*, Stuttgart: Hatje Cantz, 1993, p. 227.

14 Arquivo Marina Abramović.

15 Marina Abramović, *Departure: Brasil project 1990-91*, Paris: Galerie Enrico Navarra, 1991.

16 Marina Abramović, *op. cit.*, 1998, p. 446.

17 Marina Abramović [fax para] Elliott. 19 de setembro de 1992. Arquivo Modern Art Oxford.

18 Marina Abramović, *op. cit.*, 1998, pp. 390-1.

19 *Idem*, *The biography of biographies*, Milan: Charta, 2004, p. 12.

20 *Ibidem*, p. 52.

21 Marina Abramović, *op. cit.*, 2001, p. 189.

22 Michael Brenson, “Why curators are turning to the art of the deal”, *New York Times*, New York: 1990.

23 Marina Abramović, *The house with the ocean view*, Milan: Charta, 2004, p. 1.

24 *Idem*, *op. cit.*, 1998, p. 361.

25 Arquivo do Modern Art Oxford.

26 Marina Abramović, “The house is my body”, *Galeries Magazine*, 1995, n. 62, pp. 77-8.

27 Cynthia Carr, *op. cit.*, 1997, p. 69.

28 Alexandra David-Neel, *With mystics and magicians in Tibet*, London: Penguin, 1936, pp.127-9.

29 Marina Abramović, *op. cit.*, 1998, p. 339.

30 *Idem*, *op. cit.*, 2001, p. 206.

31 Arquivo de Victoria Miro Gallery.

32 Do inglês *vulture*, parônimo de *voucher*. [N.T.]

33 Paul Schimmel *et al.*, *Out of actions between performance and the objects, 1949-1979*. New York: Thames & Hudson, 1998, p. 83.

34 Marina Abramović, *op. cit.*, 1998, p. 344.

35 Katy Deepwell, “An interview with Marina Abramović”, *N. Paradoxa*, London: 1997, n. 2.

36 Marina Abramović, *op. cit.*, 1998, p. 348.

37 Arquivo Marina Abramović.

38 Bojana Pejić, “Balkan for beginners”. In: *Primary documents*, New York: Museum of Modern Art, 2002, p. 334.

39 *Ibidem*, p. 333.

40 “Declaração de Marina Abramović para o convite do comissário do pavilhão iugoslavo na Bienal de Veneza, Petar Cuković, também diretor do Museu Nacional de Montenegro, Cetinje, Iugoslávia”, 4 de março de 1997. Arquivo Abramović.

41 Arquivo Marina Abramović.

42 Arquivo Marina Abramović.

43 Marina Abramović, *op. cit.*, 1998, pp. 41-51.

44 Steven Naifeh *et al.*, *Jackson Pollock: an american saga*, London: Barrie Jenkin, 1989, p. 651.

45 James Westcott, “Marina Abramović’s The house with the ocean view”. *The Drama Review*. New York: 2003, p. 129.

46 *E-mail* ao autor, 23 de março de 2003.

47 Marina Abramović, *op. cit.*, 2004, p. 51.

48 Marina Abramović *et al.*, “Cleaning the house”, *M’ARS – Magazine for the Museum of Modern Art*, Liubliana: 1993, n. 4, p. 44.

49 Peggy Phelan, *Unmarked: the politics of performance*, London: Routledge, 1993, p. 146.

50 Jörg Heiser, “Do it again”, *Frieze*, London: 2005, n. 94, p. 176.

51 Parte inédita da entrevista com o autor para *Artinfo*, 2005.

52 Arquivo Marina Abramović.

53 Arquivo Marina Abramović.

AGRADECIMENTOS

Meus mais sinceros agradecimentos a Marina Abramović, por sua abertura e cooperação absolutas desde o início de minha pesquisa. Marina tornou todo e qualquer material de arquivo livre e incondicionalmente acessível, bem como as lembranças mais íntimas ao longo de semanas de intensas entrevistas – sempre ciente de que não teria qualquer controle sobre esta biografia, e que esta se tornaria bastante distinta da história que ela escreveria sobre sua própria vida. É um atestado de sua generosidade, confiança e coragem que estivesse disposta a entrar neste tipo de processo comigo.

Sou imensamente grato ao meu editor, Roger Conover, por seu imediato engajamento sem titubeios no livro, e sua justificada defesa a uma voz independente, por sua ajuda em desenvolver o conceito e o estilo do livro, por compartilhar seu conhecimento sobre o mundo da arte balcânica e por suas orientações ao longo do processo complexo, sensível e incomum de escrever a biografia de um artista vivo.

Agradecimentos muito especiais à Galeria Sean Kelly pelo gentil apoio e auxílio em minha pesquisa. Também sou muito grato à pessoa de Sean Kelly, por seu incrível rigor, cuidado e gentileza durante o processo da entrevista. Francos agradecimentos a Ulay pela inspiradora e indispensável maratona de entrevistas que ele tão prontamente concedeu. Agradeço a Paolo Canevari, por compartilhar sua perspectiva tão íntima de Marina. Devo agradecer também às dezenas de pessoas que se expressaram com tanta franqueza acerca de Marina para este livro (uma lista completa poderá ser encontrada nas referências) e em particular àqueles que se prontificaram a ajudar em minha pesquisa: Velimir Abramović, Ivana Abramović, Ksenija Rosić, Tatjana Rosić, Chrissie Iles, Michael Klein, Michael Stefanowski, Miško Šuvaković, Hartmund Kowalke, Murray Grigor e Marcus Ritter. Obrigado a Dragica Vukadinović, do arquivo Studentski Kulturni Centar em Belgrado (e a seu colega Stevan Vuković por organizarem e traduzirem diversas entrevistas fundamentais); Nell Donkers, dos arquivos da De Appel Gallery, em Amsterdã; Jasna Jakšić, do Museu de Arte Contemporânea, em Zagreb; e à Galeria Victoria Miro, em Londres, por conceder acesso ao seus arquivos. À revisora Jennifer Liese, que foi extremamente sensível e minuciosa em sua atenção ao texto em inglês, ao que sou muito grato. Muitos agradecimentos também a Margarita Encomienda,

a *designer* da edição inglesa, por seu excelente trabalho, e a Jelena Stojković, pelas traduções encomendadas dos textos sérvios. Agradeço às seguintes pessoas por seu apoio prático, técnico e moral: Davide Balliano, Kim Dhillon, Hannah Forbes Black, Claudia Gunter, Jens Koed Madsen, Scott Lamb, Ruby McNeil, Emma Pearse, Greg Stogdon e, em especial, Joshua Seidner.

Sou grato a Meline Toumani e a Astra Taylor por seu exemplo e orientações no processo de publicação. E enormes agradecimentos a meus caros amigos Matt Charman e Anwen Hooson por seu contínuo entusiasmo, incentivo, conselhos e amor.

A publicação das imagens foi autorizada por (para os créditos na íntegra, remeto às legendas e página 327): Arquivo Marina Abramović, Nova York; Sean Kelly Gallery, Nova York; Uwe Laysiepen; Alessia Bulgari; Marco Anelli.

Foram realizados todos os esforços para obter a permissão dos detentores dos direitos autorais e/ou dos fotógrafos, quando conhecidos, pelo uso das imagens reproduzidas neste livro, e houve o cuidado de catalogar e conceder o devido crédito às imagens. Será uma satisfação corrigir quaisquer créditos de imagem nas tiragens futuras, caso recebamos mais informações.

NOTA SOBRE O TEXTO

Todas as citações descritas no presente do indicativo – Marina diz, Ulay recorda, Velimir insiste e assim por diante – são de entrevistas conduzidas por mim, James Westcott, entre janeiro de 2007 e fevereiro de 2009. Marina é uma prodigiosa contadora de histórias, ainda que alguém que entrevistei tenha dito: “A cada vez que Marina conta uma história, ela fica melhor”. Assim, a base deste livro é composta por testemunhos e impressões de mais de sessenta pessoas que são ou foram próximas a Abramović acrescidos dos relatos dela e de minhas próprias deduções, opiniões e extensa pesquisa original nos enormes arquivos de Abramović (ela nunca joga algo fora), e nos arquivos de diversos museus e galerias.

ENTREVISTADOS

Entrevistas conduzidas entre janeiro de 2007 e fevereiro de 2009.

Ivana Abramović, Marina Abramović, Velimir Abramović, Laurie Anderson, Charles Atlas, Klaus Biesenbach, Dunja Blažević, Barbara Bloom, Jan Brand, Paolo Canevari, C. Carr, Richard Demarco, Ješa Denegri, David Elliott, RoseLee Goldberg, Tomislav Gotovac, Antje von Graevenitz, Murray Grigor, Tijmen van Grootheest, Alanna Heiss, Jan Hoet, Chrissie Iles, Sean Kelly, Jürgen Klauke, Michael Klein, Christine Koenigs, Hartmund Kowalke, Ursula Krinzinger, Rob La Frenais, Michael Laub, Serge Le Borgne, Eduardo Lipschutz-Villa, Jurriaan Löwensteyn, Frank Lubbers, Tom Marioni, Jean-Hubert Martin, Thomas McEvilley, Dorine Mignot, Era Milivojević, Victoria Miro, Ruud Monster, Enrico Navarra, Hans Ulrich Obrist, Cordelia Oliver, Bojana Pejić, Willem Peppler, Ad Peterson, Zoran Popović, Paul Ramsay, Ksenija Rosić, Tanja Rosić, Julião Sarmento, Michael Stefanowski, Pat Steir, Misko Šuvaković, Raša Todosijević, Biljana Tomić, Phillip Toyne, Gijs van Tuyl, Ulay, Gera Urkom, Rene Welker, Louwrien Wijers, Robin Winters.

FOTOGRAFIAS

Cortesia Arquivo Abramović.

1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 13; 14; 15; 16; 17; 18 (foto: Milan Jozić); 19; 20; 21; 22; 23 (foto: Ulay); 24 (foto: Catherine Duret); 25; 26; 27; 28; 29; 30; 31; 32; 33; 34; 35; 36; 37; 38; 39; 40; 41; 42; 43; 44; 45; 46; 47; 48; 49; 50; 51; 52; 53; 54; 55; 56.

Cortesia Sean Kelly Gallery, Nova York.

Páginas: 1 (foto: Steven P. Harris); 2; 3; 4 (foto: Nebosǰsa Čanković); 5; 6 (foto: Donatelli Sbarra); 7; 8; 9 (foto: Jaap de Graaf); 10; 11 (foto: Nebosǰsa Čanković); 12 (foto: Giovanna dal Magro); 13; 14 (foto: Hartmund Kowalke); 15; 16; 17 (foto: Hans G. Haberl); 18; 19; 20; 21; 22; 23; 24; 25; 26; 27; 28 (foto: Christoph Raynaud de Lage); 29 (foto: Heini Schneebeli); 30; 31; 32; 33 (foto: Elio Montanari); 34, 35 (fotos: Attilio Maranzano); 36 (foto: Paolo Canevari); 37 (foto: Milan Dakov).

Cortesia Ulay.

Páginas: 1; 2; 3; 4; 5.

Cortesia Alessia Bulgari e Arquivo Abramović.

Páginas: 1; 2.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Os números de páginas em negrito referem-se às imagens, os em itálico às obras de Marina Abramović e Ulay/Abramović.

A

AAA-AAA, 1, **2**, 3

Aborígenes, 1-2, 3, 4, 5-6, 7, 8

Abramović, Danica, 1, 2, 3, **4**, 5, **6**, 7, 8, 9, 10, 11, 12, **13**, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, **26**, 27, 28, 29, **30**, 31, 32, 33, 34

- cultivando o interesse artístico de Marina, 1, 2, 3, 4, 5
- morte de, **1**, 2-3
- e higiene, 1, 2
- e as performances de Marina, 1, 2, 3, 4, 5, 6
- conhece Vojo, 1, 2, 3
- e Tito, **1**

Abramović, Ivana, 1, 2, 3, 4

Abramović, Velimir, 1, 2, **3**, 4, 5, **6**, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, **16**, 17, 18, 19, 20, 21, 22

- conflitos com Marina, 1, 2, 3
- crítico de Marina, 1, 2, 3, 4, 5
- e a morte de Danica, 1
- e a morte de Vojo, 1, 2, 3
- em Amsterdã durante os bombardeios em Belgrado pela OTAN, 1
- filma Marina destruindo *Sound Environment White*, 1

poesia e vida pública, 1
recupera os quadros de Marina, 1, 2
sobre o encontro dos pais, 1, 2
Abramović, Vojin (Vojo), 1, 2, **3**, 4, **5**, 6-7, 8, **9**, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, **18**, 19, 20
Belgrado em 1994, 1, 2
morte de, 1, 2
conhece Danica, 1, 2
e os protestos estudantis de 1968, 1, 2
Acconci, Vito, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
Anderson, Laurie, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
Anima Mundi, 1, 2
Aquele eu (That self), 1, 2, 3, 4
arrow in the heart, An, 1, 2, 3
Art must be beautiful/Artist must be beautiful, **1**, 2-3, 4, 5, 6, 7, 8
Arte Vital, manifesto, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
Atlas, Charles, 1, 2, 3, 4
Biography, 1, 2, 3
Delusional, 1-2
SSS, 1, 2
visita a Belgrado, 1, 2

B

Balance proof, **1**, 2
Bálcãs, guerra dos (anos 1990), 1, 2
Balkan baroque, 1, 2, **3**, 4
filme, 1, 2

Balkan erotic epic, 1, **2**, 3, 4

Beleza, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19

Beuys, Joseph, 1, 2, 3, 4, **5**, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14

em *Seven easy pieces*, 1, 2, 3, 4

Bienal de Paris, 1, 2, **3**, 4

Bienal de Veneza, 1, 2, 3

1976, 1

1977, 1, 2

1993, 1

1997, 1, **2**, 3, 4

1999, 1

2007, 1

Biesenbach, Klaus, 1, 2, 3, 4, 5

Binnenkant, rua, Amsterdã, 1, 2, 3, 4, **5**, 6, 7, 8, 9, **10**, 11, 12, 13, 14, **15**, 16, 17, 18

Biography remix, *The*, **1**, **2**, 3

Blavatsky, Madame, 1, 2

Blažević, Dunja, **1**, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9

e o "Drangularium", 1

incentivo às performances de Abramović, 1

ligações telefônicas de Danica, 1, 2

Bloom, Barbara, 1, 2, 3

Bodhgaya, Índia, 1, 2

Brand, Jan, 1, 2, 3

Brasil, 1, 2, 3, 4

Breathing in/Breathing out, 1, 2, **3**, 4

Breathing out/Breathing in, 1, 2
Brooklyn Museum, 1, 2, 3, 4
Budismo, 1, 2, 3, 4, 5
    tibetano, 1, **2**
    zen 1, 2, 3
Burden, Chris, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10

C

Cage, John, 1, 2, 3, 4, 5, 6
Canevari, Paolo, 1, 2, **3**, 4, 5, 6
    casa-se com Abramović, 1, **2**
    em Amsterdã, 1, **2**
    na Bienal de Veneza, 1, 2
    muda-se para Nova York, 1
    recusa em participar das oficinas, 1
Carr, Cindy, 1, 2, 3, 4, 5, 6
na Grande Muralha da China, 1, 2, 3
Celant, Germano, 1
Charged space, 1, 2
City of angels, 1, 2, 3, 4
Cleaning the house, 1, 2, 3
Cleaning the Mirror, I, II e III, **1**, 2
Clemente, Francesco, 1
Come wash with me, 1
Communist Body/ Fascist body, 1, 2
Comunismo, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 8, 10

Cortes na pele, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

Coulibeuf, Pierre, 1, 2

Count on us, 1, 2, **3**

Cuković, Petar, 1, 2, 3, 4

D

D'Armagnac, Ben, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7

Dalai Lama, 1, 2, 3, 4, 5

De Appel, galeria, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13

- e Abramović, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
- e Abramović/Ulay, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
- e Ulay, 1, 2, 3, 4, 5, 6

queda do avião, 1, 2

Deak, Edit, 1

Delgado, Paco, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

Delusional, 1, **2**, 3, 4, 5, 6

Demarco, Richard, 1, 2

Denegri, Ješa, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

Desertos, 1

- Gobi, 1, 2, 3, 4, 5
- Vitória, Austrália, **1**, 2, 3, 4
- Thar, Índia, 1

Dimitrijević, Braco, 1

Documenta, 1, 2

Dor, 1-2, 3, 4

- enxaquecas, 1, 2, 3, 4, 5, 6

exemplos parentais, 1, 2
na vida, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
nas performances, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13-14, 15
Dragon heads, 1, 2, **3**, 4, 5, 6
"Drangularium", 1, 2, 3, 4, 5
Dream house, 1

E

Elliott, David, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
Ensino, 1, 2, 3, 4, 5
Escape, **1**, 2
Expansion in space, **1**, 2
EXPORT, VALIE, 1, 2, 3, 4, 5, **6**, 7

F

Feminismo, 1, 2, 3
Françoise-Piso, Paula, 1, 2, 3
Freeing the body, **1**, 2, 3
Freeing the memory, 1
Freeing the voice, 1, 2, 3, 4
Funerais, 1, 2, 3
de Danica Abramović, **1**, 2
de Hildegard Laysiepen, 1
de Ilić, 1
de Marina Abramović, planos para, 1, 2
de Milica Rosić, 1

de Tito, 1
de Vojo Abramović, 1
do patriarca Varnava, 1

G

Gilbert & George, 1, 2, 3
Goldberg, RoseLee, 1, 2, 3, 4, 5
Gorgona, 1, 2, 3
Gotovac, Tomislav, 1, 2, 3, 4, 5
Showing Elle magazine e outros trabalhos, 1, 2, 3
Graevenitz, Antje von, 1, 2, 3
Great Wall: Lovers at the Brink, The, 1, 2, 3
Grigor, Murray, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
Grootheest, Tijmen van, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
Nightsea crossing conjunction, 1, 2
produzindo *The lovers*, 1, 2, 3
Groznjan, Croácia, 1, 2, 3, 4, 5, 6
Grupo dos Seis, 1-2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
Guide Chinois, Le, 1

H

Hegedušić, Krsto, 1
Heiss, Alanna, 1, 2
Hero, The, 1, 2
Herzog, Werner, 1, 2, 3
Hoet, Jan, 1, **2**, 3, 4

Horn, Rebecca, 1, 2, **3**, 4, 5, 6, 7

house with the ocean view, The, 1, **2**, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11

How to die, 1

Hsieh, Tehching, 1, 2, 3, 4

Hudson, Nova York, teatro, 1

I

Igreja Ortodoxa sérvia, 1, 2, 3, 4

Iles, Chrissie, 1, 2, 3, 4, **5**, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15

    como curadora de Abramović, 1, 2, 3, 4

quinquagésimo aniversário de Abramović, 1

    sexagésimo aniversário de Abramović, 1

Ilić, Srebrenka, 1, **2**

Image of happiness, 1

Imponderabilia, **1**, 2, 3, 4, 5, 6

In between, 1

Incision, **1**, 2, 3, 4, 5

Infância de Marina Abramović, **1**, 2, **3**, 4, 5, 6, 7, 8, 9

Installation one, 1

Installation two, 1

Interruption in space, 1, 2

J

Jagger, Bianca (Bianca Pérez-Mora Macías) 1

Jejum, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

Jonas, Joan, 1, 2, 3, 4, 5

K

Kaiserschnitt, 1

Kaprow, Allan, 1, 2

Kelly, Sean, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, **12**, 13, 14, 15, 16, 17, 18

- *Ver também* Sean Kelly Gallery
- contrato com Ulay, 1, 2
- conhece Abramović, 1
- e Veneza, 1, 2

Klauke, Jürgen, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7

Klein, Michael, 1, 2, 3, 4

- organiza as exposições das polaróides, 1

Klein, Yves, 1, 2, 3

Koenigs, Christine, 1, **2**, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10

- conta a Abramović sobre a amante de Ulay, 1
- conta a Abramović sobre o filho de Ulay, 1
- e a "nuvem" de Abramović, 1, 2

Kounellis, Jannis, 1

Kowalke, Hartmund, 1, 2, 3, 4, 5

Krinzinger, Ursula, 1, **2**, 3, 4, 5, 6, 7, 8

KwieKulik, 1

L

Laub, Michael, 1, 2, 3, 4, **5**, 6, 7, **8**, 9

Laysiepen, Uwe, *ver Ulay*

Laysiepen, Wilhelm, 1

Liberation of the horizon, 1

Light/Dark, 1, **2**, 3

Lipschutz-Villa, Eduardo, 1, 2, 3

lovers, The, 1, **2**, 3, **4**, 5, 6, 7

Löwensteyn, Henny, 1, 2

Löwensteyn, Jurriaan, **1**, 2, 3

Lubbers, Frank, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7

Luther, 1

M

Makedonska, rua, Belgrado, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7

Marioni, Tom, 1, 2

Martin, Jean-Hubert, 1

McEvilley, Thomas, 1, 2, 3, 4

  e a Grande Muralha da China, 1-2, 3, 4, 5, 6, 7

Mignot, Dorine, 1, 2

Milivojević, Era, 1, 2, **3**, 4, 5, 6

  envolve Abramović em fita adesiva, 1

Miro, Victoria, 1, 2, 3, 4, 5, 6

Modus vivendi, 1, 2, 3, **4**, **5**, 6

Mond, der Sonne, Die, 1, 2

Morte

  Atitude dos pais perante a, 1

  confronto com, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7

  de Alba, 1

  de Danica Abramović, 1

de D'Armagnac, 1, 2
de Hildegard Laysiepen, 1
de Matta-Clark, 1
de Pejatović-Rosić, 1, 2
de Uroš Rosić, 1-2
de Vojo Abramović, 1, 2
defesa perante a, 1
e Aleksa Rosić, 1-12
e o de Appel, 1
em *Fototot*, 1
medo da, 1, 2, 3
do patriarca Varnava, 1-2
Museum of Modern Art, Oxford, 1, 2, **3**

N

Nauman, Bruce, 1, 2, 3
Navarra, Enrico, 1, 2
Nightsea crossing, 1, **2**, 3, 4, 5, **6**, 7, 8, 9, 10
e a abstinência, 1, 2
em Nova York, 1, 2
Nightsea crossing conjunction, **1**, 2, 3, 4, 5, 6, 7
primeiras performances, 1, 2
resistência, 1, 2
Nitsch, Hermann, 1, 2, **3**, 4
Nova Arte, prática da, 1, 2
Novembro, 30 de, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

Numerologia, 1, 2

Nude in the cave, **1**, 2

O

Objetos transitórios, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12

Black dragon, **1**

God punishing, 1, **2**

Green dragon, **1**, 2

mineração de cristais e minerais no Brasil, 1, 2, **3**, 4, 5

Inner sky, 1, **2**

Red dragon, 1

White dragon, 1

Obrist, Hans Ulrich, 1

Oficina, 1-2

Oho, 1, 2, 3, 4

Oliver, Cordelia, 1

onion, The, 1, 2, **3**

OTAN, bombardeio de Belgrado (1999), 1, 2, 3

P

Paik, Nam June, 1, 2, 3

Palestine, Charlemagne, 1, 2

Pane, Gina, 1, 2, 3-4, 5, 6

em *Seven easy pieces*, 1

Paripović, Neša, 1, 2, **3**, 4, 5

e o Grupo dos Seis, 1

casa-se com Abramović, **1**
Pejatović-Rosić, Krsmana, 1, 2
Pejić, Bojana, 1
Pepler, Willem, 1, 2
Peterson, Ad, 1, 2, 3, 4
Pintura, 1, 2, 3, 4, 5, 6, **7**, 8, 9, 10, 11, 12, 13, **14**
acidentes de caminhão, 1
de nuvens, **1**, 2, 3, 4
e o Grupo dos Seis, 1, 2
Informal, 1, 2
recuperando as pinturas de Vojo, 1-2
Polaroid, empresa, 1, 2, 3
Polaroid, fotos, **1**, 2, 3, 4, 5, 6, 7, **8**, **9**
Politi, Giancarlo, 1
Ponape, 1, 2, 3, 4
Popović, Zoran, 1, 2, **3**, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12
Positive zero, 1, 2

R

Rakočević, Goran, 1, 2
Relation in movement, **1**, 2, **3**
Relation in space, **1**, **2**, 3, 4, 5, 6, 7, 8
Relation in time, 1, 2
Reperformance, 1, 2-3, 4, 5
Rest energy, **1**, 2, 3, 4
Rhythm 0, 1, 2, **3**, **4**, 5, **6**, 7, 8, 9, 10

Rhythm 10, **1**, 2, 3, 4, 5, 6, 7

Rhythm 2, 1, 2, **3**, 4, 5

Rhythm 4, 1, **2**, 3, 4

Rhythm 5, 1, 2, **3**, 4, 5, 6, 7

Role exchange, 1, 2, 3, 4

Roleta russa, 1, 2, 3

Rooney, Declan, 1

Rosić, Aleksa, 1, **2**, 3

Rosić, Ksenija, 1, 2, 3, 4-5, 6, 7, 8, 9, 10

Rosić, Milica, 1, 2, 3, 4, 5, **6**, 7, 8, 9, 10

Rosić Petar (patriarca Varnava)

Rosić, Tanja (Tatjana), 1, 2

Rosić, Uroš, 1, **2**, 3

Rosić, Varnava (Petar, patriarca), 1, **2**, 3, 4

S

Sarmento, Julião, 1, 2, 3, 4

Schmitt-Zell, Uschi, 1

Sean Kelly Gallery, 1, 2, 3, 4, 5

Sedução, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11

Selfies, como *autopolaroides*, 1, 2, 3, 4

Seven easy pieces, 1, 2, 3, **4**, 5, 6

Simbiose, 1, 2, 3, 4

Similar ilusion, A, **1**

SKC, Studentski Kulturni Centar (Centro Cultural do Estudante), 1, 2, 3, 4-5, 6, 7, 8, **9**, 10-11, 12, 13, 14, 15

Smals, Wies, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
morte de, 1
Som, trabalhos com, 1, 2, 3, 4, 5
Sound ambient white-video, 1
Sound environment white, 1
Stedelijk, Museu, Amsterdã, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14
Stefanowski, Michael, 1, **2**, 3, 4, 5, 6, 7
Steir, Pat, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10
Stromboli, 1, **2**
Šuvaković, Miško, 1, 2

T

Tableaux vivants, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
Talking about similarity, 1, 2, 3
Teatro, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11
e as performances de Abramović/Ulay, 1, 2, 3, 4, 5
e as performances de Abramović, 1, 2
Festival Internacional de Teatro, Belgrado, 1
Television is a machine, 1
Terminal garden, 1
Terra degli Dea Madre, 1, 2
That self, 1, 2, 3, 4
Thomas Lips, 1, **2**, **3**, 4, 5
o homem, 1, 2, 3
reperformance no De Appel
reperformance em *The biography*, 1, 2

reperformance em *Seven easy pieces*, 1, 2
reperformance na De Appel, 1, 2, 3-4
Three, 1, 2, 3
Three secrets, 1, 2
Tito, Josip Broz, 1, 2, 3, 4
comparações com Abramović, 1
e Danica Abramović, 1, **2**
e os protestos estudantis de 1968, 1, 2, 3, 4
e Vojo Abramović, 1, 2, 3, 4, 5
morte de, 1
período Kominform, 1
Titoísmo, 1, 2, 3, 4
Todosijević, Raša, 1, 2, **3**, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10
Tomić, Biljana, 1, 2, 3, 4, 5
Toyne, Phillip, 1, 2, 3, 4
Tuesday/Saturday, 1
Tuyl, Gus van, 1, 2, 3, 4

U

Uhlig, Doreen, 1
Ulay (Uwe Laysiepen) **1**, **2**, **3**, 4, 5, 6, 7
Autopolaroids, **1**, 2
conhece Abramović, 1, 2
e Bianca Jagger, 1, 2
e Françoise-Piso, 1, 2, 3, 4
e Henny Löwensteyn, 1, 2

e Jurriaan Löwensteyn, 1, 2, 3
e Klauke, 1, 2, 3, 4, 5
e Marina Abramović, **1**, **2**, **3**, **4**, **5**
e Polaroid, 1, 2, 3, 4
e Schmitt-Zell, 1
Exchange of identity, 1
família, **1**
Fototot, 1, 2, 3
Fototot I, 1
Fototot II, 1
The metamorphose of a canal house, 1
primeiras colaborações, 1
Seriaal Gallery, 1
There is a criminal touch to art, 1
Urkom, Gera, 1, 2, 3, 4, **5**, 6-7, 8
resgata Abramović do fogo em *Rhythm 5*, 1

V

Van, Citroën HY, 1, **2**, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, **10**, 11, 12, 13, 14
Vogue, 1

W

Warm/Cold, 1, 2, 3
Wijers, Louwrien, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
Wilke, Hannah, 1
Winters, Robin, 1, 2, 3, 4

Witnessing, 1, 2

Workrelation, 1

Y

Yesiltac, Viola, **1**, 2

Z

Zagreb, 1, 2, 3, 4

e Gotovac, 1-2

Museu de Arte Contemporânea, 1

pós-diploma de Abramović, 1, 2, 3-4

Zoutkeetsgracht, Amsterdã, 1, 2, **3**, **4**, 5, 6, 7, 8

Serviço Social do Comércio

Administração Regional no Estado de São Paulo

Presidente do Conselho Regional

Abram Szajman

Diretor Regional

Danilo Santos de Miranda

Conselho Editorial

Ivan Giannini

Joel Naimayer Padula

Luiz Deoclécio Massaro Galina

Sérgio José Battistelli

Edições Sesc São Paulo

Gerente Marcos Lepiscopo

Gerente adjunta Isabel M. M. Alexandre

Coordenação editorial Clívia Ramiro, Cristianne Lameirinha, Francis Manzoni

Produção editorial Ana Cristina Pinho

Coordenação de livros digitais Jefferson Alves de Lima

Produção editorial digital Rafael Fernandes Cação

Coordenação gráfica Katia Verissimo

Produção gráfica Fabio Pinotti

Coordenação de comunicação Bruna Zarnoviec Daniel

© Massachusetts Institute of Technology, 2010

© The MIT Press

© James Westcott, 2010

© Edições Sesc São Paulo, 2015

Todos os direitos reservados.

Título original *When Marina Abramović dies – A biography*

1º edição Fevereiro de 2015.

2º edição Outubro de 2015.

Tradução Tiago Novaes

Preparação Gissela Mate Sabino

Revisão Zareth Serviços Ltda.

Projeto gráfico, capa e diagramação

ps.2 arquitetura + design

Fábio Prata, Flávia Nalon e Lisa Moura

Foto de capa Marina Abramović, *Portrait with flower*, impressão em cor, 2009, © Marina Abramović, cortesia do arquivo de Marina Abramović. Foto: Marco Anelli

Produção do arquivo ePub Booknando Livros

Ab832q

Abramović, Marina

Quando Marina Abramović morrer: uma biografia / James Westcott; Tradução de Tiago Novaes. – 2. ed. – São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015. –

20.430 Kb ; e-PUB; il.: Fotografias.

ISBN 978-85-9493-014-9 (e-book)

1. Biografia. 2. Abramović, Marina. 3. Arte Performática. I. Título. II. Westcott, James. III. Novaes, Tiago.

CDD 920

Edições Sesc São Paulo

Rua Cantagalo, 74 - 13º/14º andar

03319-000 - São Paulo SP Brasil

Tel. 55 11 2227-6500

edicoes@edicoes.sescsp.org.br

sescsp.org.br/edicoes

/edicoessescsp

/edicoessescsp

/edicoessescsp

/edicoessescsp

PETER BROOK
REFLEXÕES
SOBRE
SHAKESPEARE
PETER BROOK
edições
Sesc

Reflexões sobre Shakespeare

Brook, Peter

9788594930323

128 páginas

Compre agora e leia

Peter Brook é um dos mais renomados diretores de teatro de todos os tempos. Em Reflexões sobre Shakespeare, ele reflete sobre uma fascinante variedade de temas shakespearianos, da atemporalidade da obra do dramaturgo inglês à maneira de como os atores devem abordar seu verso. Como o próprio autor afirma, este não é um trabalho acadêmico. Aos 91 anos de idade ele apresenta uma série de impressões, memórias, experiências e conclusões temporárias sobre uma repleta vida dedicada ao fazer teatral.

Compre agora e leia

coleção ciência no cotidiano
Um fantasma leva você para jantar
Do cosmos ao GPS
Ulisses Capozzoli
edições Sesc

Um fantasma leva você para jantar

Capozzoli, Ulisses

9788594930545

80 páginas

Compre agora e leia

Qual relação pode existir entre a utilização de um GPS para circular no trânsito das cidades e astros cósmicos que se encontram numa distância de bilhões de anos-luz do planeta Terra? A resposta, por mais intrigante que pareça, é: toda -- e ela passa por séculos de conhecimento científico, quasares localizados há bilhões de anos-luz da Via Láctea e nomes como Galileu Galilei, Max Planck, Tycho Brahe, Newton, Kepler, Copérnico, Herschel e Albert Einstein. Numa narrativa inventiva e rica de informações, o jornalista, mestre e doutor em Ciências, Ulisses Capozzoli, parte neste trabalho do uso dos já corriqueiros sistemas de geolocalização controlados por satélite para ilustrar como a ciência se revela em boa parte de nossa vida cotidiana. O livro é o primeiro título da coleção Ciência no Cotidiano, desenvolvida exclusivamente para o formato digital.

Compre agora e leia

Sergio Amadeu da Silveira
TUDO SOBRE TOD@S
Redes digitais, privacidade e venda de dados pessoais
edições Sesc

Tudo sobre tod@s

da Silveira, Sergio Amadeu

9788594930286

74 páginas

Compre agora e leia

Considerando as tecnologias cibernéticas como tecnologias de comunicação mas também de controle, o sociólogo e professor Sergio Amadeu da Silveira aborda neste trabalho as implicações entre o crescimento das redes digitais e o estabelecimento de um mercado de coleta e venda de dados pessoais que avança nestes ambientes. Apoiado tanto em autores de referência como em exemplos práticos, o livro traz à luz o modo como este chamado 'mercado de dados', representado por empresas e sistemas, tem se esforçado em apresentar a questão da privacidade dos indivíduos como algo a ser superado. Intimamente ligado ao conteúdo abordado, o livro tem edição exclusivamente para o formato digital.

Compre agora e leia

Abrahão Sanovicz desenhos e gravuras

organização Fernanda Sanovicz

edições Sesc

Abrahão Sanovicz

Sanovicz, Fernanda

9788594930330

168 páginas

Compre agora e leia

O arquiteto santista Abrahão Sanovicz, discípulo de João Batista Vilanova Artigas na FAU-USP, se notabilizou por projetar teatros, centros de lazer, conjuntos habitacionais, escolas, casas e edifícios. O desenho, principal ferramenta de um arquiteto, também foi utilizado por Sanovicz para criar uma atmosfera particular e autônoma. Esta obra reúne trabalhos artísticos do arquiteto por temas: desenhos autorreflexivos, feitos em reunião, judaicos, diálogos visuais com outros artistas, nus, objetos, paisagens, pessoas, desenhos em pastel e gravuras. Organizado por sua neta, Fernanda Sanovicz, o livro conta ainda com ensaio biográfico da professora da FAU-USP Helena Ayoub e artigo do jornalista José Wolf sobre o traço arquitetônico de Sanovicz.

Compre agora e leia

Guia brasileiro de produção cultural
Ações que transformam a cidade
organização
Cristiane Olivieri · Edson Natale
edições
sesc

Guia brasileiro de produção cultural

Olivieri, Cristiane

9788569298786

408 páginas

Compre agora e leia

O Guia brasileiro de produção cultural mostra há mais de 20 anos o caminho para a produção e o desenvolvimento de projetos culturais, abordando temas como planejamento, direitos autorais, comunicação, produção, entre outros. Contando com um time de consultores e entrevistados de peso, traz uma novidade nesta 8ª edição: um caderno temático, que a cada publicação se dedicará a discutir tópicos atuais no contexto da produção cultural. "Ações que transformam a cidade", o tema desta edição, reflete sobre os espaços urbanos que abrigam, com seus prós e contras, os eventos culturais em torno dos quais nos reunimos

Compre agora e leia